الفنون الإسلامية

م. س. ديماند

ترجمة

أحمد محمد عيسى

مراجعة

د. أحمد فكري

تقديم

د. محمد عبد العزيز

الكتاب: الفنون الإسلامية

الكاتب: م. س. ديماند

ترجمة : أحمد محمد عيسى

مراجعة: د. أحمد فكري

الطبعة: ٢٠١٨

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية


هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

ديماند ، م. س.

الفنون الإسلامية / م. س. ديماند

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٤٧٦ ص، ١٨ سم.

الترقيم الدولى: ٩ – ٦٧٨ – ٤٤٦ – ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ٣٧٧٦ / ٢٠١٨

الفنون الإسلامية



تقديم

الفنّ الإسلامي .. ابداع على مر التاريخ

يُطبق تعبير "فن الإسلام" أو "الفن الإسلامي" على الإنتاج الفني الذي وقع منذ هجرة رسول الله محمد ﷺ عام ٦٢٢ ميلادي؛ وحتى القرن التاسع عشر في منطقة تمتد من إسبانيا إلى الهند التي يسكنها فئات من الثقافة الإسلامية، كما تميز الفنّ الإسلامي بأنه لا يُركّز على الدين فقط، إنما يُعتبر فنّاً حضاريّاً مُتكاملاً.

مرّ تاريخ الفنّ الإسلامي في كثير من المراحل التاريخيّة، وهي القرن السابع إلى القرن التاسع الميلادي تمثّل هذا القرن في فترة حكم الرسول محمد ﷺ، ويعدّ بيته أوّل مبنى إسلامي، كما يُعتبر أوّل مكان تجمّع فيه المسلمون للصلاة، وفي هذه الفترة وضع النموذج الأول لبناء المسجد، وكان يتكوّن من قاعة فيها عدد من الأعمدة وفناء، حيث بُني المكان من الطين والخشب، وكان الفنّ الإسلامي لا يتميّز عن الفنون البيزنطيّة، والفنون الساسانيّة.

أمّا الفنّ الإسلامي في فترة الحكم الأموي فتطوّر، وذلك بسبب إدخال مفاهيم جديدة، وذلك كان واضحاً في بناء مسجد قبّة الصخرة في مدينة القدس، والذي يُعدّ من أهمّ المباني في الفنّ الإسلامي، وكان بناؤه

مُتأثراً بالفنّ البيزنطي وخصوصاً الفسيفساء وسطحه، كما كانت القلاع الصحراويّة في فلسطين نموذجاً من العمارة العسكريّة والمدنيّة في العصر الأموي، وأيضاً الحرف اليدويّة المتمثلة في الخزف، والمعادن، وصنع الأثاث.

تجلّى الفنّ الإسلامي في العصر العباسي في بناء العواصم، وذلك في بناء المدينة على شكل مدور، وبناء المسجد في وسطها، وصنع الأثاث من الجص الذي ساهم في نقش الزخارف، كما أنّ فنّ الخزف، والفخار ابتكارين واضحين في العصر العباسي، ويعدّ مسجد القيروان الكبير من المعالم البارزة في هذا العصر.

تمثَّل الفن الإسلامي بالقرن التاسع إلى القرن الخامس عشر في المغرب وإسبانيا بالفنّ المعماري الخاص بهم بأشكال الأقواس النصف دائريّة المستوحاة من النماذج القوطيّة والنماذج الرومانيّة، وظهر ذلك في بناء الجامع الكبير في مدينة قرطبة، ومسجد باب الردوم، ومدينة الزهراء، وقصر الحمراء، كما استعملوا العاج في صنع الصناديق، وعلب المجوهرات المنقوشة، كما صنعت التماثيل الثلاثيّة الأبعاد، وصنعت الأقمشة الحريريّة، والخزف، والأغراض المصنوعة من الخشب المنحوت والمدهون، كما يُعتبر منبر مسجد الكتيبة مثال على ذلك، وامتلكت البلاد ثقافة واسعة، مثل الجامعات الكبرى التي قامت بتعليم الفلسفة والعلوم المتنوعة.

ونجد فنّ العمارة الإسلاميّة بالمغرب واضحاً في بناء المساجد، ولكن تم تدمير عدد كبير من الآثار والتحف الإسلامية بسبب ما مرّت به

المغرب من حروب، ودمار للفنّ الإسلامي؛ أما في سوريا ومصر فكانت الدولتان تحت حُكم السلالة الفاطميّة التي أعطت هذا العصر أهميّة كبيرة لفنّ العمارة، حيث كانوا يشتهرون في صناعة التحف الخشبيّة، والعاجيّة، والخزفيّة اللامعة والمدهونة، وصناعة المعادن المُطعمة، وصناعة الصياغة، وتشكيل الزجاج، وأيضاً تمثل فنهم في نقش وتمثيل الرسوم المُتحركة، مثل عيون الحشرات، كما قاموا بالنحت ثلاثي الأبعاد، واستعمال البرونز، ثمّ بعد فترة من الزمن ظهر فنّ الزجاج المطلي، وظهرت عمارة الحجر المزخرف، وتنوع ألوانه، وصناعة الدلو الذي يتميز بيده النحاسيّة، وكان الدلو من أشهر الآثار في هذا العصر.

أما عن الفنّ الإسلامي في آسيا الصغرى وإيران فكان أكثر حضوراً، وذلك لأن كل دولة تُحاول أن تُثبت نفسها بفنها، فقد تم إنشاء مُدن كُبرى مثل غزنة، ونيسابور، والجامع الكبير في مدينة أصفهان، كما شهدت العمارة الجنائزيّة تطوّراً كبيراً، وصنع الكثير من القطع الفنيّة المزخرفة والمزينة، وتكونها من الزجاج المطلي بعدة ألوان، والمدهونة، أما السلاجقة فلقد استخدموا العجائن في عمل حجر الصوان، وقاموا بتطعيم المعادن الثقيلة.

أما عن الفنّ الإسلامي في حكم الإيلخانيين؛ وهم الذين خضعوا لإمبراطور يوان، والتي استقلت بعد فترة، وعملت على تطوير حضارتها، وكان فنّهم مستوحى من البدو، وكانت أعظم آثارهم هو قبر محمد أولجايتو.

أما عن الفنّ الإسلامي بالنسبة إلى القبيلة الذهبيّة فلقد كان فنّهم ظاهراً وبارزاً، وقد كانت حرفة الصياغة المستوحاة من الحضارة الصينيّة متطوّرة كثيراً، وصناعة القطع الفنيّة رائعة، وأكثر الفنون التي ظهرت في هذا العصر فن الكتاب الفارسي، وسميّ فنّهم بالعصر الذهبي، ويظهر ذلك في آثار مدينة سمرقند، والديكورات الخزفيّة، والقبب المقرنصة.

وهناك الفنّ الإسلامي في الأناضول؛ وهو الذي كان ذا هندسة معماريّة مستوحاة من الأنماط الإيرانيّة، وكان نصيب الخشب أكثر في فنهم، ومثال على فنهم المعماري مسجد تبريز الأزرق، والقباب، واستعمال الخزف.

وأيضاً نجد الفنّ الإسلامي في الهند؛ حيث كان فنّ عمارتهم الإسلاميّة الخاص بالبناء مستوحى من الفنّ الهندوسي.

ونجد أيضاً في القرن الخامس عشر إلى القرن التاسع عشر وهو عصر الإمبراطوريات الثلاث: العثمانيون؛ فلقد كانت هذه الإمبراطوريّة مُتميّزة كثيراً بالفنّ، فقد عملت على تطوير كبير في فنّ العمارة، وإنتاج الكثير من الخزف، وكان الرسم الفني للمساجد سمة مُتميّزة وكان مُستوحي من تخطيط كاتدرائية آيا صوفيا، واستعمل العثمانيون اللون الأحمر الفاتح في صناعة الخزف.

وهناك أيضاً المغول حيث كانت آثار الفن الإسلامي واضحة في تاج محل الذي يُعد أهم آثار هذا العصر، كما كان لفنّ الصياغة، والحجارة دور

بارز وكبير في هذا العصر، كما ظهر فن النحت على العاج، كما اشتهروا بفنّ الخزف، والعجائن الملونة، والخزف الصيني، وفنّ الكتاب، وصناعة السجاد، وفنّ العمارة من ناحية المساجد، والحدائق.

وتجد بين يديك كتاب "الفنون الإسلامية" وهو من تأليف الدكتور م. س. ديماند؛ وهو عالم من كبار العُلماء القليلين الأخصائيين في تاريخ الفنون الإسلامية، وحجة راسخة في نواحيها المختلفة، وقد كتب عنها بحوثاً عديدة مُثبتة في مراجع هذا الكتاب. وترتكز دراسات الدكتور ديماند على بحوثه ورحلاته وتجاربه في الفنون الإسلامية لأكثر من ثلاثين سنة، وبخاصة على صلته بمتحف المتروبوليتان في نيويورك، الذي شغل فيه لأكثر من ربع قرن، وظيفة أمين مجموعات الشرق الأدنى، وتُعتبر هذه المجموعات من أكبر مجموعات الفنون الإسلامية بالعالم عدداً، وأكثرها تنوعاً وقيمة وإبداعاً... لذا فأنت بين يديك كنز حقيقي يتكلم عن الفن الإسلامي الذي برز وأثبت ذاته في شتى بقاع الأرض حتى أن عُلماء الغرب انبهروا به وكتبوا عنه المجلدات الضخام مدحاً وتقديراً لقيمته... فانتهز الفرصة واغتنم ما بين يديك من كنوز المعرفة عن الفن العظيم المُسمى بالفن الإسلامي.

د. محمد عبد العزيز
القاهرة ١٥ مارس٢٠١٨

تصدير

مؤلف كتاب "الفنون الإسلامية" (A Handbook of Muhammadan Art)، الدكتور م.س. ديماند عالم من كبار العلماء القليلين الأخصائيين في تاريخ الفنون الإسلامية، وحجة راسخة في نواحيها المختلفة، وقد كتب عنها بحوثاً عديدة مثبتة في مراجع هذا الكتاب. وترتكز دراسات الدكتور ديماند على بحوثه ورحلاته وتجاربه في الفنون الإسلامية منذ ثلاثين سنة، وخاصة على صلته بمتحف المتروبوليتان في نيويورك، الذي يشغل فيه منذ أكثر من ربع قرن، وظيفة أمين مجموعات الشرق الأدنى، وتعتبر هذه المجموعات، كما سيرى القارئ من خلال هذا الكتاب، من أكبر مجموعات الفنون الإسلامية في العالم عدداً، وأكثرها تنوعاً وقيمة وابدعا.

وكتاب الدكتور ديماند هذا هو الكتاب الوحيد الشامل في اللغة الإنجليزية لتاريخ الفنون الإسلامية، فيما عدا العمارة التي تعتبر فناً قائماً بذاته، بالرغم من أن ميدانها يشمل معظم هذه الفنون، ولم يصدر من كتب الفنون الإسلامية العامة الشاملة. غير ثلاث كتب أخرى، إحداها باللغة الفرنسية، كتبه "جاستون ميجون"، (Gaston Migeon: Manuel d'Art Musulman) وصدرت الطبعة الثانية منه في سنة ١٩٢٧ في جزئين كبيرين، وهو أهم مرجع في هذه الفنون. والكتاب الثاني باللغة الألمانية، ألفه في سنة ١٩٢٥ الدكتور (أرنست كونل) (Ernst

(Kuhnel: Islamish Kleinkunst)، والكتاب الثالث باللغة الألمانية أيضاً ظهر في نفس السنة (١٩٢٥)، وألفه العالمان هنريك جلوك وأرنست ديز (Heinrich Gluck und Ernst Diez: Die Kunst des Islam).

ويمتاز كتاب الدكتور ديماند عن هذه الكتب الثلاثة، فوق ما سنشير إليه فيما بعد، بأنه أحدثها جميعاً عهداً، إذ أن الطبعة الثانية التي نقدمها قد ظهر في سنة ١٩٤٧، أي بعد تلك الكتب الثلاثة بأكثر من عشرين سنة، فكتابنا يستوعب الأبحاث الجديدة والمكتشفات الحديثة التي ظهرت في هذه الفترة، ويسترشد بنتائجها في الآراء التي أبداها مؤلفه.

أما في اللغة العربية فقد ظهر في سنة ١٩٤٨ كتاب "فنون الإسلام" للدكتور زكي محمد حسن. وهو الكتاب الوحيد، في هذه اللغة، الذي حاول مؤلفه أن يلم فيه بجميع هذه الفنون. وترجم فيه مؤلفه فقرات كثيرة من كتاب الدكتور ديماند، واتبع أحياناً طريقته في التبويب، ونقل قائمة مراجعه بأكملها. وقد أحسنت مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر عندما فكرت في ترجمة كتاب الدكتور ديماند إلى اللغة العربية، فهذه اللغة فقيرة في كتب الفنون الإسلامية، وفقيرة كذلك في مصلحتها الفنية. إذ أن أكثر الذين كتبوا فيها لم يوفوا هذه المصطلحات حقها من العناية والتحقيق، وكثيراً ما تهرب الكتاب المصريون من ترجمة بعض المصطلحات الفنية الدقيقة، أو خلطوا بين ترجمة كلمات منها، كالنحت

والحفر، والدهان والطلاء، والرسم والتصوير – أو الرسم بالألوان – والتكفيت والتطعيم. ونرجو أن تكون الترجمة التي نقدمها قد وفقت إلى تذليل هذه الصعاب، فتكون قد حققت بعض ما قصدت إليه مؤسسة فرانكلين. وقد روعي أن تكون الترجمة مطابقة للأصل، محققة لجميع المعاني التي ضمنها المؤلف فقرات كتابه، فقرة فقرة. ولم نشأ أن نثقل الكتاب بالحواشي، أو نصحح بعض الآراء التي لا نوافق المؤلف عليها، إذ أنا نعتقد أن مثل هذا الموضوع يتطلب بحوثاً طويلة، وأن ظهور هذا الكتاب باللغة العربية، في الثوب الذي أراده له المؤلف، سيكون حافزاً للمشتغلين بالآثار والفنون الإسلامية على نشر بحوثهم، وتنشيط الحركة العلمية في هذا المجال.

***

ظهرت الطابعة الأولى لكتاب الفنون الإسلامية في سنة ١٩٣٠، تحت اسم كتاب "كتاب في الفنون الزخرفية الإسلامية" (AHandbook of Mohammedan Decorative Arts). ولكن المؤلف قد أعاد النظر في كتابه، إعادة شاملة، وأضاف إليه إضافات كثيرة، وصحح ما اقتضت البحوث العلمية الحديثة تصحيحه، وأخرجه في سنة ١٩٤٧ إخراجاً جديداً. وقد قصد المؤلف أول ما قصد من كتابه أن يضع بين يدي المترددين على متحف المتروبوليتان دليلا واضحاً لروائع الفن الإسلامي فيه. وهذا هو الطابع الظاهر لهذا الكتاب. فجميع الصور المنشورة فيه هي صور تحف محفوظة في هذا المتحف، وليس بينهما صورة واحدة لتحفة من روائع الفنون الإسلامية في غيره من المتاحف أو

المجموعات الخاصة. وسيرى القارئ أنه لا تكاد أن تمر صفحة واحدة من هذا الكتاب دون أن يشير المؤلف فيها إلى تحفة من تحف المتحف ذاته. ولا شك في أن هذا الطابع ميزة من ميزات الكتاب، لا عيباً فيه، إذ أنه، بهذه الصورة، دليل كامل شامل، لا من حيث محتويات المتحف، ولكن من حيث عرض روائعه وشرح نواحيها الفنية. والزائر لمتحف المتروبوليتان، إذا قرأ هذا الكتاب، يستطيع أن يتذوق جميع نواحي الإبداع التي تفيض من تحفه، ويحيط بعصورها وتاريخها. فالكتاب من هذه الناحية فريد من نوعه، جليل الفائدة.

غير أن هذا الكتاب لا يقتصر على كونه دليلا لمتحف بذاته، فهو بحق دليل لجميع متاحف الفنون الإسلامية. وقد نجح المؤلف في أن يجعل منه مرجعاً عاماً، ومهماً في الوقت نفسه، لهذه الفنون. فهو يسرد تاريخ كل فن من هذه الفنون، ويشرح طرق الصناعة فيه، وتطور أساليبه الفنية، ويضرب الأمثلة على ذلك. صحيح إن معظم أمثلته مستمدة من متحف المتروبوليتان، ولكنه لا يقتصر عليها، فهو يذكر أمثلة من مجموعات أخرى، سواء ما ليس لها نظائر بهذا المتحف، أو مما لها نظائر فيه.

ولو أن المؤلف نشر صور هذه الأمثلة الخارجة عن متحفه، ومنها روائع ذات شهرة عالمية، لأصبح كتابه مرجعاً فريداً للفنون الإسلامية.. هذا نقص في الكتاب كان لا بد أن نشير إليه، ولكنه يرجع، كما ذكرنا، إلى اهتمام المؤلف بمحتويات متحف. وقد أدى به هذا الاهتمام أيضاً

إلى نقص آخر، فأبواب الكتاب تتناسب من حيث أهمية محتويات هذا المتحف، ولكنها لا تتناسب من حيث أهمية موضوعاتها. فمن الموضوعات ما طرقها المؤلف بإفاضة وإسهاب، ومنها ما طرقها باقتضاب واختصار. فقد أطال مثلا شرح نتائج الحفائر التي أجرتها بعثة المتحف في نيسابور، بينما أنه لم يكتب من ناحية أخرى إلا شرحاً مقتضباً للتحف العاجية الأندلسية. غير أن هذا الاهتمام الزائد بالمتحف الأمريكي لا يؤثر في مرمى الكتاب، ولا يبخس من قيمته، فهو ما زال بلا شك أحدث الكتب الشاملة للفنون الإسلامية عهداً، وأدقها بحثاً، وأوفاها قصداً.

***

كانت دراسة الفنون الإسلامية إلى عهد قريب جداً احتكاراً لجماعة من المستشرقين، بدأوها هواية، وانتهوا إلى وضع أسس علمية لها. وكان أكثرهم متأثراً بطريقة البحث العلمية التي كانت سارية في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، والتي كانت تصرف جهدها في البحث عن أصول الفنون ومصادرها. وقد تأثر الدكتور ديماند إلى حد ما، بهذه الطريقة فأفرد الفصل الثاني في كتابه هذا لبحث مصادر الفنون الإسلامية. وهو بحث ذو قيمة عظيمة أورد فيه المؤلف ملخص نظريات المشتغلين بالآثار الإسلامية في هذا المجال، واستعرض جميع الفنون السابقة للإسلام والمعاصرة لها التي يعتقدون أنه كان لها أثر ما في نشأته وتطوره.

ويكاد القارئ لهذا الفصل أن يذهب إلى ما ذهب إليه بعض المستشرقين وبعض الكتاب المصريين، من أن الفن الإسلامي قد استمد معظم أصوله من الحضارات والفنون السابقة، وخاصة من الفنين المسيحي والشرقي والساساني، وأنه نشأ أول ما نشأ على أيدي رجال الفنون الأجانب عليه، من قبط وفرس وبيزنطيين وسوريين وغيرهم. وفي عرض الموضوع على هذه الصورة غلو من جهة، وتقصير من جهة أخرى. أما الغلو فلأنه من المحقق أن الدول التي فتحها العرب، كانت تعاني وقت فتحها أزمات اجتماعية وسياسية شديدة، وأن الفنون فيها كانت هي الأخرى تنوء، منذ فترة طويلة، تحت عبء الاضمحلال والركود، ولم يكن لرجال الفن في هذه الدول، وفي ذلك العصر بالذات، سوق رائجة أو نشاط كبير. فالذي لقبه المسلمون فيها من مظاهر الفنون كان غالباً يقتصر على آثار متخلفة عن عصور سابقة، أكثر منه استمراراً للنشاط الفني. وأما التقصير، فلأن ظاهرة الاقتباس من الفنون السابقة ظاهرة لا ينفرد بها الفن الإسلامي، هي ظاهرة عالمية، أو هي سنة الطبيعة البشرية. وما من فن إلا واقتبس من آثار الفنون السابقة، وما من فنان إلا وتلقن مبادئ صناعته عن معلم من قبله. والحضارات جميعاً سلسلة متصلة الحلقات. بل أنه كلما ازداد الفن قابلية للاقتباس والاشتقاق، كلما ازدادت فيه صفة الحيوية، ونمت غريزة الابتكار.

وإلى هذا فقد ظهر في الربع الثاني من القرن العشرين اتجاه علمي جديد في تاريخ الفنون. ويرمي هذا الاتجاه إلى العناية بالخبث في مقومات الفنون وشخصيات رجال الفن، أو على الأصح، يرمي هذا

الاتجاه إلى الموازنة بين مصادر الفن ومقوماته. فللمصادر أهميتها، ما من شك في هذا، ولكن للمقومات الجصية أهميتها كذلك، بل إن المقومات غالباً تفوق المصادر أهمية، وغالباً ما تتلاشى هذه وراء الستار الذي يدليه عليها الفن الجديد. وكما أن المرء بشخصه لا يعصبه، فالفن قيمته في ذاته لا في منبته، ويقاس الفنان بعمله وفنه، لا بمعلمه ومدرسته. وأهمية المصادر هي في الدلالة خاصة على قوة فنونها أو ضعفها، ولكنها لا تبخس من قيمة الفنان الذي اقتبس منها.

***

وتبدو أهمية كتاب الدكتور ديماند في مراعاته هذا الاتجاه العلمي الجديد، وفي محاولته إظهار مقومات الفنون الإسلامية، وإبراز شخصية كل فن منها، وميزة كل فنان معروف من رجالها. وسيقابل القارئ في هذا الكتاب كثيراً من البيانات التي جمعها المؤلف عن اتباع رجال الفن الإسلامي في عصر معين للأساليب الزخرفية أو لطرق الصناعة التي كانت معروفة في عصر سابق أو في إقليم آخر، ولكن المؤلف ما يلبث أن يثبت للقارئ أن رجال الفن هؤلاء قد أدخلوا من الخصائص الفنية، وابتكروا من الأساليب ما تنفرد به منتجاتهم، وتمتاز به عن تلك المصادر. فقد ظلت، مثلا، الأساليب الهلينية والساسانية متبعة في النحت على الخشب في بداية العصر الإسلامي، ولكنه ما لبث أن تولد من هذين الطرازين طراز جديد في جملته، أخذ ينمو ويتطور (صفحة ١٠٨ من الأصل). "ولم يقنع الخزافون الإيرانيون بتقليد أشكال الأواني الخزفية الصينية، بل إن الأواني المكتشفة تشهد بأنهم استطاعوا أن

يوفقوا بين الزخارف المحفورة والألوان الجميلة، وأخرجوها في أغلب الأحيان، في أشكال قوية تؤدي تأثيرات زخرفية جديدة لم تكن معروفة من قبل في التحف الصينية" (صفحة ١٦٢ من الأصل). كانت إذن بلاد الصين مشهورة بالخزف في العصور القديمة، ولكن هذا الخزف الصيني تطور تطوراً كبيراً على أيدي رجال الفن الإسلامي.

وكذلك في الزجاج، ذكر المؤلف (صفحة ٢٣٠ من الأصل) أن "بلاد الشرق الأدنى، وخاصة سوريا ومصر، كانت مشهورة بصناعة الأواني الزجاجية الجميلة، منذ أيام الحكم الروماني. ثم دخل الإسلام تلك البلاد، وظلت الأساليب القديمة المعروفة في صناعة الزجاج متبعة في جميع البلاد الشرقية من العالم الإسلامي". ولكن المؤلف يستدرك هذا الرأي في الصفحات التالية، ويؤيد بالأدلة القوية أن الإسلام قد أخرج من هذه الصناعة الرومانية، صناعات جديدة، وفناً جديداً من الفنون الإسلامية.

وإذا انتقلنا من الفنون الصينية والرومانية إلى الفنون الساسانية نلاحظ مع المؤلف، أن الاقتباس من الزخارف الساسانية كان واضحاً في التحف المعدنية في بداية العصر الإسلامي، وعلى الأخص في الأواني الفضية التي كثيراً ما ينسب بعضها خطأً إلى العصر الساساني، (صفحة ١٣٢ من الأصل). وهكذا بلغ رجال الفن المسلمون شأواً كبيراً في الصناعة إلى حد أن الشك أصبح يحيط بأقدمية بعض التحف التي كان من المعتقد أنها تخلفت عن العصور القديمة، ولا شك في أن تعمق

البحث سيؤدي في المستقبل إلى رد كثير منها بصفة قاطعة إلى أصحابها المسلمين. ومثل ذلك في بعض المنحوتات الخشبية، التي يعتقد البعض "أنها من صناعة الفنانين الأقباط"، ولكنها على كل حال "توضح جميع مظاهر الرخاء والتنوع التي كانت من خصائص الزخرفة الإسلامية في العصر الفاطمي" (صفحة ١١٢ من الأصل)، وكذلك ينسب بعض العلماء بعض الحراير الموشاة بالذهب "لى مصانع النسيج في الصين" ولكن الدكتور ديماند يقرر "إنه ليس من المستبعد أن تنسب هذه الحراير إلى مصانع النسيج في مصر في عصر المماليك" (صفحة ٢٦١ من الأصل).

و"كانت المنسوجات في أوائل العصر الإسلامي تنسج وفقاً للأساليب والطرز التي كانت متبعة في صناعة النسيج عند القبط والساسانيين، غير أن طرازاً إسلامياً أصيلا خالصاً أخذ ينمو تدريجياً ويتطور، ويسود جميع البلاد الإسلامية" (صفحة ٢٤٩ من الأصل). وكان الأقباط، فيما قبل العصر الإسلامي، يستخدمون طريقة ختم الزخارف وطبعها على المنسوجات، وقد تقدمت هذه الطريقة وأتقنت صناعتها في مصر في العصر الإسلامي، ومنها انتشرت بعد ذلك في أوروبا وخاصة في ألمانيا" (صفحة ٢٥٥ من الأصل). وتأثر "الفن التركي بكل من الفنين الإيراني والإيطالي، إلا أن رجال الفن الأتراك ابتكروا طابعاً خاصاً بهم" (صفحة ٢٧٠ من الأصل).

***

هذه الأمثلة القليلة التي سردتها توضح كيف أن الدكتور ديماند حرص على إظهار شخصية الفن الإسلامي، هذا المولود الجديد في عالم الفنون، وأثبت كيف أن هذا المولود أخذ ينمو ويتدرج ويتطور، ويتطبع بطابع خاص لم يكن معروفاً عند آبائه وأجداده، ويتخذ لنفسه شخصية قائمة بذاتها. وقد قامت هذه الشخصية على حيوية هذا الفن الجديد، وعلى قدرته الفائقة على الابتكار. وقد شملت هذه الابتكارات جميع أنواع الفنون، من أخشاب وخزف وزجاج ومعادن ومنسوجات وغير ذلك، وكانت الابتكارات لا تقتصر على ناحية دون أخرى، فقد ابتكر رجال الفن طرقاً جديدة في الصناعة، وأساليب جديدة في الزخارف، وأشكالا جديدة في الأواني والتحف، وأنواعاً جديدة لم تكن معروفة من قبل.

كل هذا أثبته الدكتور ديماند، ويجدر بنا أن ننقل بعض الأمثلة التي ساقها للدلالة على قوة هذا الابتكار وشموله؛ فقال فيما يتصل بطريقة استخدام الخيوط الذهبية في المنسوجات أن "هذه الطريقة إسلامية الأصل، وليست من ابتكار البيزنطيين، كما يعتقد البعض" (صفحة ٢٥٢ من الأصل). وقال في الخزف أن "الفتح العربي لبلاد الشرق الأدنى كان بداية عهد جديد في تاريخ فنون الخزف. وقد اتبع الخزَّافون المسلمون أول الأمر الأساليب التقليدية التي كانت سائدة في فنون الخزف في مصر وسوريا والعراق وإيران. ولكن هؤلاء الفنانين أخذوا يبتكرون تدريجياً أساليب جديدة في زخرفة الخزف، ولم ينته القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) حتى كانت ابتكاراتهم قد وصلت إلى حد كبير من التنوع، سواء في الزخرفة أم في الألوان أم في وسائل الصناعة، وأصبحت

هذه الابتكارات خصائص مميزة لفنون الخزف في العالم الإسلامي" (صفحة ١٥٨ من الأصل) وفي صفحة أخرى يقرر الدكتور ديماند أن الخزافيين المسلمين ابتكروا "من طرق صناعة الخزف المختلفة أنواعاً جديدة" (صفحة ١٦٣ من الأصل)، منها صناعة البريق المعدني، الذي أكد المؤلف "أنها ابتكار عظيم من ابتكارات الخزفيين المسلمين في القرنين الثاني والثالث الهجري (الثامن والتاسع الميلادي)، (صفحة ١٦٨ من الأصل).

وتعددت الابتكارات كذلك في صناعة الزجاج في العصور الإسلامية الأولى، "وبلغت أشكال الأواني الزجاجية وأحجامها مبلغاً من التنوع والكثرة، بحيث يصعب معه حصرها في مثل هذا الكتاب"، (صفحة ٢٣٠ من الأصل). وكانت الزخارف على هذه الأواني تصاغ بالأسلوب الجديد الذي ابتكره المسلمون. ويذكر المؤلف في فصل النحت على الحجارة "أن رجال الفن المسلمين قد ابتكروا في نهاية القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) أسلوباً زخرفياً جديداً، يوافق طريقة النحت الجديدة التي ابتكروها أيضاً، وهي طريقة النحت المائل أو المشطوف" (صفحة ١١١ من الأصل). وزخرت الفنون الإسلامية بالابتكارات، ولم تقتصر على أوائل العصور الإسلامية، بل استمرت هذه الحركة نشيطة زاهرة في جميع العصور، وكثيراً ما نلقى في صفحات هذا الكتاب فقرات كالفقرة التالية "صار فن الحفر على الخشب في النصف الثاني من القرن الثالث عشر، أثناء حكم المماليك، أكثر روعة وجمالا منه في العصر الأيوبي. وابتكر فنانو المماليك أنواعاً جديدة من

الزخارف.." (صفحة **١١٥** من الأصل)، أو أمثلة كالمثل التالي "وتطورت صناعة تكفيت التحف المصنوعة من البرونز والنحاس الأصفر بالمعادن... وكانت الأساليب الفنية المبتكرة في هراة ونيسابور وسيستان ومرو، مثلا يحتذى في جميع بلدان الشرق الأدنى".

***

ليس أدل على قوة حيوية الفن الإسلامي وعظمة شخصيته من متابعة ابتكاراته التي شملت كما ذكرنا جميع الفنون وجميع النواحي وجميع العصور. ومن العسير حقاً أن نحصر ميزات هذه الفنون الإسلامية، فلا تخلو صفحة من صفحات هذا الكتاب من ذكر خاصية من خصائص الفنون الإسلامية، وميزة من مميزاتها. فقد امتازت مثلا المنسوجات الكتانية والحريرية، في العصر الفاطمي، برقتها الفائقة "وأعجب بها الرحَّالة أيما إعجاب، وتروي بعض المراجع التاريخية أن صناعة النسيج بالقاهرة قد بلغت حداً من الرقة بحيث كان يمكن سحب عباءة أو ثوب كامل من خلال حلقة خاتم" (صفحة **٢٥٣** من الأصل).

وامتاز كل عصر من العصور بأشكال زخرفية خاصة، وفي القرن الثالث عشر، مثلا، "شاعت في زخرفة الأواني الزجاجية الموضوعات الآدمية ورسوم الحيوان والتواريق والنصوص الكتابية" (صفحة **٢٣٧** من الأصل)، بل إن صناعة المشكاوات المموهة بالمينا والذهب وزخرفتها، بلغت في عهد الملك ناصر محمد "مستوى فنياً فائقاً يعتبر من الصفات المميزة لعصر هذا الملك" (صفحة **٢٤١** من الأصل). وكذلك "تمتاز

التحف البرزنيو الإيرانية المصنوعة في النصف الأول من القرن الثالث عشر باكتظاظها بالتكفيت بالفضة" (صفحة **١٤٣** من الأصل)، ولكنا إذا انتقلنا من إيران إلى مصر في نفس العصر، نجد "أن للتحف المعدنية المملوكية صفات واضحة نستطيع بواسطتها أن نميزها، فقد أضيفت إلى التواريق التقليدية تعبيرا زخرفية جديدة"، (صفحة **١٤٩** من الأصل). وإذا انتقلنا من فن إلى فن آخر، نجد كذلك، مثلا، "أن في عهد الخليفة الحاكم بأمر الله، بدأت التقاليد والموضوعات الطولونية، كم بدأت طرق الحفر على الخشب، تختفي ويحل محلها الطراز الفاطمي الصحيح" (صفحة **١١٢** من الأصل)، وكان لهذا الطراز "صفات مميزة" (صفحة **١٣٨** من الأصل). بل إن التطور والابتكار لم يقتصرا على عهد معين، أو إقليم خاص، فقد كان لكل فنان شخصية تميزه عن غيره، وكان لمنتجاته خصائص تنفرد بها.

وذكر الدكتور ديماند فيما ذكر من الأمثلة العديدة، أن منتجات الخزافين العظيمين، سعد ومسلم، اللذين نهضا بصناعة الخزف ذي البريق المعدني نهوضاً كبيرا، قد اختلفت، بالرغم من أن هذين الرجلين قد تعلما هذا الفن من مصدر واحد، وعاشا في عهد واحد، فإن "إنتاج مسلم" يمتاز عن إنتاج سعد بزيادة وضوح الرسم وفخامته وقلة تفاصيله" (صفحة **٢١٥** من الأصل).

***

يمتاز الفن الإسلامي بتنوعه العظيم، تنوع أصاب نواحيه وأشكاله وصناعاته وزخرفته وأقاليمه ورجاله، تنوع بلغ من الشدة حداً يصعب فيه كثيراً أن نجد في تحفتين متماثلتين. ومع ذلك فإنه يمتاز بوحدته. فلو أنك عرضت على أي شخص تقتصر معرفته بالفنون على المبادئ العامة البسيطة، صوراً متنوعة لتحف مصنوعة في العصور الإسلامية، منها مثلا صورة لقطعة من العاج الأندلسي، وأخرى لقطعة من النسيج المصري، وثالثة لقطعة من المعادن الإيرانية، فلا شك في أن يشعر بوحدة أساليبها، ولا يتردد في الحكم بانتمائها جميعاً إلى الفن الإسلامي.

وقد أكد الدكتور ديماند أكثر من مرة في كتابه هذه الظاهرة العجيبة في الفنون الإسلامية؛ فيقول مثلا، في صفحة ١٥٨ من الأصل، أنه "قد يكون من الصعب، في أغلب الأحيان، أن نحدد بدقة الإقليم الذي يصح أن يرجع إليه من بين الأقطار الإسلامية، الفضل في ابتكار نوع من أنواع الخزف، أو شكل معين من أشكال زخرفته. إذ أننا نلتقي كثيراً هذه الأنواع والأشكال المختلفة بعينها في أقطار عديدة من العالم الإسلامي". ويقول في موضع آخر – إن المنتجات الفنية في بلدين، مثل سوريا ومصر، تتشابه إلى حد أنه أصبح من الصعب التمييز بين المنتجات المصنوعة في مصر والمستوردة إليها من سوريا، (صفحة ٢١٧ من الأصل). وجاء في نفس الصفحة "أن التشابه بين الخزف المملوكي والخزف الإيراني يكاد يكون تاماً حتى إن بعض القطع المملوكية قد نسبت إلى إيران".

ويصف المؤلف في موضع آخر من كتابه هذا صندوقين من صناديق العاج الأندلسية، ويؤكد أن موضوعات زخارفها مقتبسة من الفن الإسلامي المعاصر في مصر والعراق، (صفحة ١٢٦ من الأصل). وهكذا ينقلنا المؤلف في الأقطار الإسلامية من طرف إلى طرف، وفي الفنون من فرع إلى فرع، وفي الصناعات والزخارف من أسلوب إلى أسلوب، وفي العصور الإسلامية من عهد إلى عهد، فنرى معه الفن الإسلامي وحدة قوية متماسكة، تتطبع بمظاهر واحدة، وتستمد روحها من إلهام واحد، مهما تباينت عناصرها، وتنوعت أشكالها، واختلفت صناعاتها، وبعدت الشقة بين مواطنها.

وأخيراً أوضح الدكتور ديماند في كتابه كيف أن هذا الفن العظيم، الذي رضع في طفولته شتى الألبان، وهام بين مختلف أنواع الفنون والجمال، قد استأثر بإعجاب العالم الأوروبي، وغدا بدوره مصدراً من مصادر اقتباساتها. وذكر في مواضع عديدة أثر الفن الإسلامي على فنون الغرب ورجالها، وكتب في موضع منها أن ملوك أوروبا ورجال الدين فيها، ملأوا خزائن قصورهم وكنائسهم بروائع الفن الإسلامي، واقتنوا، فيما كانوا يحرصون على اقتنائه منها "عدداً كبيراً من الأواني البلورية الجميلة المختلفة الأحجام، والتي كانت تستخدم في الغالب لحفظ الآثار المقدسة، وكانت تعد من الكنوز الثمينة" (صفحة ٢٣٤ من الأصل).

***

هذه النواحي المهمة التي تبرز في كتاب الفنون الإسلامية الذي نقدمه لقراء العالم العربي. ولا بد لي من أن أشير إلى المجهود الفائق الذي بذله المترجم الأستاذ أحمد محمد عيسى في نقل هذا الكتاب إلى اللغة العربية، وأن أشكر السيدين: محمد توفيق بلبع، وفاروق عبد الدايم أصيلة على معونتهما لي في قراءة هذه الترجمة.

د.أحمد فكري
الإسكندرية في ١٨ سبتمبر سنة ١٩٥٣

كلمة المترجم

لا أستطيع، وقد انتهيت من ترجمة كتاب الفنون الإسلامية للدكتور ديماند، أن أنكر جهود من تقدموني في معالجة موضوع الفن الإسلامي، ترجمة أو تأليفاً؛ ولا أستطيع أن أنكر أني أفدت من تلك الجهود السابقة في بعض ما صادفته من الاصطلاحات الفنية عند ترجمتها من الإنجليزية إلى العربية. على أني عانيت الكثير فيما لم أسبق إليه، وحاولت قدر المستطاع أن أضع لتلك المصطلحات الفنية أقرب المعاني يسراً وشيوعاً، ولم أتردد في استخدام اللفظ العامي حين يكون أكثر دلالة على المعنى من اللفظ العربي الرصين، خصوصاً إذا كان ذلك اللفظ مما يجري على ألسنة أهل الصنعة أنفسهم.

وقد حاولت في هذه الترجمة أن أضع مرادفاً واحداً لكل كلمة، رغبة في تحديد معاني الكلمات العربية من ناحية الفن أو الصناعة، وحتى لا يكون لكلمة واحدة بالإنجليزية أكثر من مقابل واحد بالعربية. وفي رأيي أن هذا أحسن ما قدمنا في مجال التحدث عن الفنون أو الحرف أو الاصطلاحات العلمية. وعلى سبيل المثال أذكر هنا أني قصرت كلمة "طراز" على ذلك الشريط ذي الزخارف المنسوجة، ولم أستخدم تلك الكلمة للدلالة على الأسلوب الفني لمدرسة من المدارس. وإذا كانت اللغة تجيز استخدام لفظة طراز في معنى لفظة أسلوب (Style)، فإن

المتعارف في الفن الإسلامي لا يجيز ذلك لأن لفظة "طراز" لها معنى خاص عند المشتغلين بدراسة النسيج الإسلامي.

وكذلك لم أستخدم كلمة سجادة ترجمة لكلمة (Rug). بل جعلت كلمة "بساط" مقابلا للكلمة الإنجليزية، تفريقاً بين ما يبسط للتغطية وما يبسط للصلاة. وجريت على استخدام كلمة سجادة مقابلا لكلمة (Prayer Rug)، لم أشأ أن أستخدم كلمة سجادة أو سجاجيد لكل أنواع الأبسطة على الإطلاق رغبة في التمييز بين الأنواع على قدر المستطاع.

أما كلمة (Motive). وهي كلمة شائعة الاستخدام في الفنون فقد وضعت لها كلمة "تعبير". وأشير إلى أن هناك من وضع لها كلمة "عنصر" ومن وضع لها كلمة "صيغة"، ومن وضع لها كلمة "موضوع". وإذا كان أصح هذه الكلمات الثلاثة الأخيرة هي كلمة "صيغة" إلا أني أعتقد أن كلمة "صيغة" – وهي من الصياغة – تتضمن معنى التحسين والإجادة، وليس هكذا التعبير. فالتعبيرات الزخرفية لأي شكل من الأشكال في الفنون الإسلامية قد تكون بعيدة عن الصياغة الحسنة أو الإجادة المطلوبة بل قد تكون محورة أو بعيدة عن الطبيعة. ولذا اعتبرت "الحركة" الزخرفية أيا كانت، مجرد "تعبير" صادر عن الفنان للإبانة عما وقع عليه بصره وما أدركه عقله وما صورته يده مما حوله من مظاهر الطبيعة.

ولا أحب أن أتقصى هنا كل شيئ، ولكني أترك للقارئ ملاحظة ذلك عند قراءة الكتاب فإن وجدني قريباً من مألوفه فهذا من حسن حظنا معاً، وإن وجدني مبالغاً بعض المبالغة أو كل المبالغة فليعذرني — إن أراد — لأني إنما أحاول الوصول إلى الأحسن، وقد لا تنتهي المحاولة بنوال المأمول دائماً.

ويجد القارئ في نهاية هذا الكتاب قاموساً صغيراً للألفاظ الاصطلاحية ومقابلها بالعربية، وأشير إلى أن هذا القاموس بحاجة إلى مراجعة ومعاودة نظر، وأنه ليس ترجمة نهائية. وقد أكون أصبت في البعض وقد أكون أخطأت ولكن المهم أنني لم أشأ أن أخفي خطئي عن القراء.

بل أردت أن أظهرهم عليه رغبة في تصحيحه وتصويبه وأملا في أن نصل جميعاً — من وراء تلك الدراسة — إلى تقرير معجم ثابت صحيح لمصطلحات الفنون الإسلامية.

أحمد محمد عيسى
أمين مكتبة جامعة القاهرة
أبريل سنة ١٩٥٤

الفصل الأول

مقدمة تاريخية

ولد رسول الله، ﷺ، حوالي عام ٥٧٠م، في مكة، قلب بلاد العرب. وسكنت بلاد العرب على عهده، قبائل مختلفة تفاوتت في درجة استقرارها، وعبدت النجوم والأصنام. وقد أثرت الديانتان: اليهودية والمسيحية – ولا سيما الأولى– في التمهيد للأسس والتعاليم التي جاء بها الإسلام، وكان لشخصية النبي وعبقريته الأثر الفعال في سرعة انتشار الدين الجديد، الذي يقوم على وحدانية الله ونبوة محمد. وفي سنة ٦٢٢م هاجر النبي ﷺ وأصحابه من مكة إلى المدينة حيث قوبلوا بترحاب عظيم. واعتبر تاريخ هذه الهجرة – فيما بعد– بداية للتقويم الإسلامي. وفي سنة ٦٣٠م فتح النبي مكة، وحطَّم ما في الكعبة من أصنام، ولم يبق إلا على الحجر الأسود. وللكعبة قداستها عند عرب الجاهلية، لذلك جعل النبي مكة مركزاً للدعوة الجديدة، وفُرض على الناس حج البيت، وهو أمر معروف للعرب قبل ظهور الإسلام.

والقرآن، بسورة الأربعة عشر والمائة، كلام الله الذي نزل على رسوله محمد ﷺ. أما جوهر عقيدة الإسلام فيتلخص في قوله تعالى: {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا آَمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ وَالْكِتَابِ الَّذِي نَزَّلَ عَلَى رَسُولِهِ وَالْكِتَابِ الَّذِي أَنْزَلَ مِنْ قَبْلُ وَمَنْ يَكْفُرْ بِاللَّهِ وَمَلَائِكَتِهِ وَكُتُبِهِ وَرُسُلِهِ وَالْيَوْمِ الْآَخِرِ فَقَدْ ضَلَّ ضَلَالًا بَعِيدًا}. وأول أركان الإسلام شهادة أن لا إله إلا

الله وأن محمداً عبده ورسوله. ثم تجئ أحاديث الرسول، من حيث الأهمية، في المرتبة الثانية بعد القرآن، ولها عند المسلمين منزلة السمو والإجلال.

تبعت حركة الجهاد في سبيل الله، انضواء معظم القبائل العربية تحت لواء الإسلام، ووجدت القبائل في الدين الجديد كسباً روحياً، وفرصة للظفر بأموال الأعداء خارج بلاد العرب. وسرعان ما شعر العرب بعد دخولهم الإسلام بنوع من التفوق العنصري، فاتحدت عشائرهم بعد أن كان بعضها لبعض عدوا، وربط بين مصالحهم هدف واحد، هو الإسلام.

مات النبي صلى الله عليه وسلم، قبل أن يتم وحدة بلاد العرب، وكان على أبي بكر أن يتم وحدة العرب ويستعد للفتح الخارجي. ثم جاء من بعد أبي بكر، الخليفة عمر (٦٣٤-٦٤٤)، ثم عثمان (٦٤٤-٦٥٦)، ثم علي (٦٥٦-٦٦١). وهؤلاء هم المعروفون بالخلفاء الراشدين.

غزت جيوش الخلفاء الراشدين: سوريا والعراق ومصر وشمال إفريقية، وتم لها فتحها. ولا يرجع فضل هذه الانتصارات السريعة إلى قوة الجيوش العربية وحسن تنظيمها فحسب؛ بل إلى ما ساد هذه البلاد من اضطراب في شئونها الاقتصادية والسياسية أيضاً. وقد وجد العرب في بلاد الشام والعراق شعوباً سامية الأصل هاجرت في عصور سابقة إلى شمال شبة الجزيرة، وكان بعض هذه الشعوب يدين بالمسيحية وبعضها الآخر يعتنق اليهودية، كما بقي فريق ثالث على وثنيته.

ولما فتحت العراق، نقل علي – آخر الخلفاء الراشدين – عاصمة الدولة الإسلامية إلى الكوفة، وهي المدينة التي وضع أساسها عمر بن الخطاب، وبذلك لم تعد البلاد العربية مركزاً للدولة الإسلامية. ثم لم تلبث الكوفة والبصرة أن أصبحتا مركزين مهمين للحياة العلمية والدينية، وقد استقبل سكان سوريا الآراميون، الجيوش العربية، استقبال المنقذ لهم من مساوئ الحكم البيزنطي؛ إذ كانوا يبغضون هذا الحكم بسبب فداحة الضرائب التي فرضها على سكان الولايات الشرقية. وتلك كانت حال مصر التي رزحت عدة قرون تحت نير الحكم الأجنبي، فضلا عمل كان هناك من خلاف بين الأقباط وبين حكامهم البيزنطيين حول طبيعة السيد المسيح، ولهذا فتح العهد الجديد أمامهم آمال الحرية والتخلص من طغيان المقوقس، بطريق بيزنطة في مصر، وحاكمها.

ولم يكن فتح إيران من الأمور السهلة على العرب، فالإيرانيون قوم من الجنس الآري، يدينون بالزردشتية، وهي عقيدة ثنائية أساسها الصراع بين الخير والشر، أو بين النور والظلمة. وعلى أية حال فقد انهزم الساسانيون في موقعة نهاوند سنة ٦٤٢، ودخلت الجيوش العربية مدينة هراة سنة ٦٦١، واستمرت في تقدمها حتى أشرفت بعد ذلك بقليل على بلاد الهند. وكان للإيرانيين – بعد إسلامهم – الفضل في انتشار المذهب الشيعي، وهو المذهب الذي ينادي بأحقية أسرة علي بن أبي طالب في الخلافة الإسلامية، ولذلك عارضوا المبدأ الذي أخذ به أهل السنة، في انتخاب الخليفة.

وفي سنة ٦٦١ اغتيل علي، فانتقلت الخلافة إلى منافسه اللدود (معاوية بن أبي سفيان)، وهو من سلالة أُمية، من قبيلة قريش، وبه تبدأ الدولة الأموية التي دام حكمها من سنة ٦٦١ إلى سنة ٧٤٩م. وانتقل مركز الخلافة الإسلامية، بانتقال الحكم إلى بني أمية من الكوفة إلى دمشق ببلاد الشام، حيث وجد الأمويون أقوى عضد لدولتهم. ثم اتسعت رقعة الدولة العربية، وامتدت فتوحاتها من إسبانيا وشاطئ المحيط الأطلسي غرباً إلى حدود الصين شرقاً، وتمتعت هذه البلاد جميعاً برخاء عظيم، وازدهرت الآداب والعلوم في قصر الخلافة بدمشق، وعم الترف وانحلت الأخلاق وساد الانصراف عن التمسك بأحكام القرآن.

وزال حكم الأمويين في سنة ٧٤٩ عقب الثورة التي قامت في إقليم خراسان بشرق إيران، وانتهت بانتصار أسرة بني العباس (عم النبي)، ولكن أحد أفراد أسرة بني أمية، وهو عبد الرحمن "الداخل"، تمكن من الفرار إلى إسبانيا، إذا استطاع أن يؤسس فيها خلافة إسلامية لم تلبث هي الأخرى أن زالت سنة ١٠٣١م. وحكمت البلاد من بعدها أسرات من البربر من شمال إفريقية، إلى أن سقطت غرناطة سنة ١٤٩٢ في يد فرديناند وإيزابلا، فانتهى بذلك حكم المسلمين في إسبانيا.

وكان لما قدمه الإيرانيون لأعداء بني أمية من العرب الفضل الأكبر في انتصار العباسيين، وأدى هذا الانتصار إلى تفوق الثقافة الإيرانية على الثقافة العربية في البلاد الإسلامية، وأخذت الأفكار والآراء الفارسية تغزو منذ ذلك الحين العالم الإسلامي، الذي انفرد العرب وحدهم بتسيير شئونه فيما مضى.

وأنشأ العباسيون عاصمة جديدة لهم على نهر الدجلة هي بغداد، التي أصبحت مركزاً مهمًا للعلوم والفنون الإسلامية، وقامت فيها مدرسة من مدارس الفقه الإسلامي، وترجمت بها مؤلفات عدة في العلوم والفلسفة من اللغة اليونانية إلى اللغة العربية. وأنشأ الخليفة المأمون بها دارا للبحث والدرس تعرف باسم "بيت الحكمة" اشتملت على مرصد ومكتبة. وغدت بغداد من أكثر مدن العالم ازدهاراً في عهد هارون الرشيد وهو الخليفة الذي ذاعت شهرته في قصص ألف ليلة وليلة. وأنشأ المعتصم العباسي مدية سامرا على بعد ستين ميلا شمالي بغداد، وكانت هي الأخرى مركزاً للفن ومقراً للخلفاء من سنة ٨٣٦ إلى أن هجرت فجأة في سنة ٨٩٢م.

وظهر الأتراك في الإمبراطورية العربية أيام الخلفاء العباسيين، وهم غير ساميين، وموطنهم الأصلي وسط آسيا. ولما كانوا بطبيعتهم رجال حرب، فقد استخدمهم الخلفاء العباسيون أول الأمر، حرساً خاصاً لهم، وسرعان ما قويت شوكة قادتهم حتى غدوا في عهد الخليفة المعتصم الحكام الفعليين في الدولة، وأخضعوا الخلفاء من بعده لسلطانهم، إلى حد التحكم فيهم بالقتل أو العزل. وحين أذنت الخلافة العباسية بالانهيار، انقسمت الإمبراطورية إلى عدة ولايات مختلفة. فأقام الأغالبة سنة ٨٠٠ دولة مستقلة في شمال إفريقية، وأسس السامونيون سنة ٨١٩ دويلات مستقلة في شرق إيران وما وراء النهر. وفي سنة ٨٦٨ قامت الدولة الصفارية في أجزاء أخرى من إيران، كما قامت في مصر في نفس السنة (٨٦٨) دولة تركية هي الدولة الطولونية، ومن بعدها الدولة

الإخشيدية، ثم تبعتها الدولة الفاطمية، ولهذه الدولة الأخيرة أهمية خاصة في تاريخ الفن الإسلامي بمصر، وفي سنة ٩٦٢ أقام الغزنويون دولا باسمهم في أفغانستان والبنجاب.

ثم دبت الحياة من جديد في الإمبراطورية الإسلامية المحتضرة بوصول السلاجقة إلى بلاد ما وراء النهر، وهو قوم من قبائل القرغيز التي هاجرت من التركستان. وبعد أن هزم السلاجقة جيوش الغزلويين فتحوا خراسان سنة ١٠٣٧ وساروا غرباً حتى قضوا على الأسرة الحاكمة في إيران وآسيا الصغرى والعراق وسوريا، ودخل طغرل بك سنة ١٠٥٥ بغداد حيث نصبه الخليفة سلطاناً على الدولة.

وانتهى نفوذ الخلفاء السياسي سنة ١٢٥٨ إثر هجوم قوم آخرين من وسط آسيا، هم المغول، وهؤلاء فتحوا البلاد الإسلامية الواحدة بعد الأخرى تحت قيادة جنكيز خان، الذي قسم بين أولاده إمبراطورتيه الواسعة الممتدة فيها بين الصين وجنوب روسيا؛ فأسس هولاكو في إيران الدولة الإيلخانية التي ازدهر حكمها فيما بين سنة ١٢٥٦ وسنة ١٣٥٣، وشمل نفوذها بلاد العراق وجزءًا من آسيا الصغرى. ورغم أن المغول اكتسحوا الشرق الأدنى في هجوم عنيف مدمر، إلا أنهم استجابوا سريعاً للحضارة العظيمة التي ازدهرت بين الشعوب المغلوبة، فاعتنقوا الإسلام، واختصوا الدين والأدب والفن برعاية كريمة سامية. وكان بلاطهم في بغداد وتبريز وسلطانية مقصد العلماء ورجال الفن من الأجناس المختلفة.

وأعقب الدولة الإليخانية عدد من الأسر الضعيفة التي لم تلبث أن سقطت أمام هجوم مغولي آخر قام به تيمور لنك (١٣٧٠- ١٤٠٤)، واقتفى هذا القائد أثر جده جنكيز خان فغزا إيران ووصلت جيوشه سنة ١٤٠٣ إلى آسيا الصغرى، حيث هزمت الأتراك العثمانيين، وأسرت السلطان بايزيد الأول. وحولت تلك الهزيمة الفتوح العثمانية جهة الشمال والغرب في آسيا الصغرى وسوريا وجنوب أوروبا بدلا من الاتجاه جنوبا نحو إيران. على أنه لم يكن لفتوحات تيمورلنك من الاستقرار ما كان لفتوحات جنكيز خان، إذ لم يستتب حكم تيمورلنك وخلفائه (١٣٧٠-١٥٠٠) إلا في خراسان وبلاد ما وراء النهر. وعظمت إبان حكمهم أهمية بخارى وسمرقند، وغدت عاصمتهم هراة مركزا للعلوم والفنون والآداب الإسلامية.

وأسس بابر، سليل تيمورلنك والمولود في فرغانة عام ١٤٨٢، الدولة المغولية المشهورة التي حكمت الهند بين عامي ١٥٢٦- ١٨٧٥. وكان للحضارة الإيرانية في عصره، وعصري همايون وأكبر من بعده، تأثير كبير على النشاط الفني في البلاط الهندي.

وعاصرت الدولة الإيلخانية والدولة التيمورية دولة المماليك في مصر وسوريا. وكان المماليك من سلالة الحرس التركي الخاص بسلاطين الأيوبيين، وهم دولتان: "المماليك البحرية" وحكمت من سنة ١٢٥٠ إلى سنة ١٣٩٠، و"المماليك البرجية"، وحكمت من سنة ١٣٨٢ إلى سنة ١٥١٦. وقد أسس المماليك دولة قوية استطاعت أن تناهض

المغول والصليبيين مناهضة حاسمة، كما جددوا في بناء القاهرة، وجملوها بالكثير من العمائر البديعة. ونلاحظ أن غالبية الآثار المعروفة لنا في هذه الأيام منقوش عليها أسماء سلاطين المماليك، وخاصة اسم السلطان الناصر محمد بن قلاوون، الذي تولى الحكم ثلاث مرات في المدة بين عامي ١٢٩٣ و١٣٤٠.

وكان الأتراك العثمانيون من بين القبائل التركية العديدة التي استوطنت آسيا الصغرى في النصف الأخير من القرن الثالث عشر الميلادي، وفي سنة ١٢٩٩ اتخذ عثمان (مؤسس الأسرة) لقب الإمارة وحارب هو وخلفاؤه الدولة البيزنطية الضعيفة وانتصر عليها. وفي سنة ١٤٥٣ فتح محمد الثاني القسطنطينية، وفي سنة ١٥١٦ استولى سليم الأول على سوريا ومصر وانتزعهما من المماليك واتخذ لنفسه لقب خليفة المسلمين، وهكذا نجحت الدولة العثمانية في الظفر بالسلطتين السياسية والروحية على العالم الإسلامي.

وقامت في بداية القرن السادس عشر في شمال غربي إيران أسرة وطنية قوية هي الأسرة الصفوية التي حكمت من سنة ١٥٠٢ إلى سنة ١٧٣٦؛ وذلك أن إسماعيل (١٥٠٢-١٥٢٤) أحد سلالة الشيخ صفي الدين الأردبيلي، هزم سنة ١٥٠٢ قبيلة الشاة البيضاء التركمانية، واتخذ تبريز عاصمة له ومقرا لحكمه. وكان الهدف الأكبر لهذا القائد هو توحيد إيران، إذ فتح الأقاليم الإيرانية الواحد بعد الآخر، واستولى سنة ١٥١٠ على هراة من أسرة الأزبك الشيبانية، التي حكمت بلاد ما وراء

النهر من سنة ١٤٢٨ إلى سنة ١٥٩٩. ومن أشهر ملوك الأسرة الصفوية الشاه طهماسب (١٥٢٤-١٥٧٦) والشاه عباس (١٥٧٨-١٦٢٨) وإليه يرجع الفضل فيما نالته إيران من نهضة ثقافية وفنية. وقد أقام حكام إيران من أنفسهم حماة للمذهب الشيعي، بينما ناصر سلاطين الأتراك المذهب السني.

الفصل الثاني

مصادر الفن الإسلامي

لم يكن للعرب في عهد النبي فن خاص بهم يستحق الذكر، ولكنهم عندما فتحوا سوريا والعراق ومصر وإيران تبنوا الفنون الرفيعة الراقية في هذه البلاد. وتشير المراجع التاريخية إلى أن خلفاء الدولة الأموية، الذين تولوا الحكم من سنة ٦٦١ إلى سنة ٧٤٩، جلبوا مواد البناء واستقدموا مهرة الصناع من شتى الولايات لإقامة المدن الجديدة وإنشاء القصور والمساجد. واستعانوا في بناء مسجد دمشق بعمال من السوريين والبيزنطيين لتجميله بالفسيفساء، في حين أشرف على عمارته مهندس إيراني، ورحل كثيرون من الفنانين المصريين للعمل في تعمير بيت المقدس، ودمشق، ومكة. واتبع العباسيون (٧٤٩– ٩٤٥) هذا التقليد في استجلاب المواد والصناع من مختلف الأقاليم، ويذكر الطبري أنه عند تأسيس مدينة بغداد جمع العباسيون لها العمال من سوريا وإيران والموصل الكوفة وواسط والبصرة.

وبدأ أسلوب إسلامي ناشئ ينمو تدريجيا مشتقا على الأخص من مصدرين فنيين: وهما الفن البيزنطي، والفن الساساني. ويلاحظ اقتباس التعبيرات الفنية من هذين المصدرين ووجودهما جنبا إلى جنب في الآثار الإسلامية الأولى، مثل فسيفساء قبة الصخرة ببيت المقدس (٦٩١–

٦٩٢) وواجهة قصر المشتى التي ترجع إلى القرن الثامن، والصور المرسومة على جدران قصير عمرة (حوالي سنة ٧١٢).

وكانت الآثار المسيحية في مصر وسوريا والعراق مصدرا لعدد من الموضوعات الزخرفية التي وجدت في آثار العصر الإسلامي الأول؛ فالفن المسيحي المصري أو القبطي معروف لنا من المنحوتات والمنسوجات التي ترجع إلى ما بين القرنين الثالث والسابع الميلادي، ونرى في متحف المتروبوليتان مجموعة تمثل النحت القبطي، وتشتمل على تيجان أعمدة وألواح حجرية مختلفة الحجم كانت تزين الكنائس والأديرة. أما تيجان الأعمدة التي عثر عليها في تل بسطة والواحات الخارجة وأسوان وسقارة وبويط، فتبين مدى التطور في ذلك العنصر المعماري المهم منذ بدايته في العصر الهلينستي إلى أن صار أسلوبا قبطيا في القرن السادس.

ويتضح من هذه الآثار أن الفن الهلينستي الذي امتاز بمحاكاة الطبيعة قد استبدلت به عناصر زخرفية بحتة مشتقة من أصول شرقية. وكان هذا التطور نتيجة للتحول الذي أصاب الحياة الثقافية في مصر، وحلول العناصر القبطية الوطنية تدريجيا محل العناصر الإغريقية، وكان نبات الأكنتس (شوكة اليهود) وورقة العنب أكثر التعبيرات الزخرفية شيوعا في الفن المسيحي في مصر وسوريا. وأخذ الفنانون الأقباط ورقة نبات الأكنتس المسننة عن سوريا، حيث كانت ترسم بطريقة زخرفية بحتة منذ القرن الأول الميلادي. وكثيرا ما جمع الأقباط بين ورقة الأكنتس

وأجزائها المختلفة وبين زخارف هندسية متشابكة ومتداخلة، ويكونون من هذا المزيج أشكالا زخرفية جديدة بعيدة الصلة عن الفن الهلينستي، واستمر هذا الانحراف يجري في طريقه عندما اقتبس المسلمون ورقة الأكنتس من مصر وسوريا.

ويحتفظ متحف المتروبوليتان بمثال جميل من النحت القبطي، وهو تاج عمود مأخوذ من دير الأب جرمياس بسقارة، ويرجع تاريخه إلى ما بين القرنين السادس والسابع، وتتكون زخارف هذا التاج من فروع العنب المتشابكة المنبعثة من عدد من الأواني، والمنتظمة في عدة مناطق تشغل مسطح تاج العمود.

وبالمتحف مثال آخر لفن النحت القبطي (شكل ١) عبارة عن عقد حجري يقال إنه من مدينة بويط، وقد حلي بزوج من التفريعات النباتية يخرج من أحدهما سعف النخيل، أما الآخر فينبت من أصيصين ويحتوي على مجموعة من تعبيرات مختلفة تتكون من ورق العنب ومن ثمار الرمان والتين. ولم يكن مثل هذا الجمع الزخرفي الصرف، المشتمل على نباتات وثمار مختلفة، معروفا في الفن الهيلنستي، ولكنه كان من خصائص الفن الشرقي، ثم شاع فيما بعد في الزخرفة الإسلامية. وتظهر في زخارف ذلك العقد صفات أخرى تعد من خصائص فن النحت القبطي والسوري، فالزخارف ذات مستوى واحد وتكسو السطح جميعه، وتنتظم في خطوط عمودية على الأرضية الغائرة. وكثير من المنحوتات المصنوعة بهذه الطريقة الموضحة في (شكل ١) والتي تحل محل

محاكاة الطبيعة في الفن الهلينستي، تعطي تأثيرا زخرفيا كبيرا مستمدا من التباين بين الضوء والظل، وقد اقتبس الفنانون المسلمون هذه الطريقة، وتطورت بفضلهم تطورا كبيرا.

تأثر الفن الإسلامي كذلك بالزخارف المسيحية الشرقية المحفورة على العاج والمجوهرات، ومن أمثلة الأسلوب السوري المشهورة: الحشوات العاجية التي تزين كرسي الأسقف ماكسيميان في رافنا. ويلاحظ من طريقة حفر بعض هذه الحشوات المحلاة بفروع العنب والزاخرة بأشكال الحيوان والطيور أن النحت غائر تبدو زخارفه كالمفرغة. وكثر أسلوب الزخارف المفرغة في صناعة المجوهرات الذهبية السورية في القرنين الخامس والسادس الميلادي، ويمثلها في متحف المتروبوليتان بعض ما تضمه مجموعة مورجان من كنوز قبرص. ونرى في (شكل ٢) سوارا مزخرفا بفروع العنب المفرغة، وهو مثال دقيق لهذه المجوهرات التي لا بد أن تكون صنعت في سوريا على الرغم من العثور عليها في قبرص.

ويمكن أن نقول بوجه عام أن زخارف المنسوجات القبطية جرت في تطورها على نفس الأسلوب الذي اتبع في فن النحت. ونلمس هذا بوضوح في مجموعة الأقمشة القبطية المحفوظة بمتحف المتروبوليتان والتي تتضمن ستائر كاملة وملابس وأجزاء من قمصان وعباءات. ومعظم زخارف تلك الأقمشة منسوج في الصوف والكتان، على أننا نجد فيها أنواعا أخرى من النسيج ذي العروة والنسيج المتعدد اللحمة والنسيج

البسيط. والزخارف إما من لون واحد – هو القرمزي غالبا – أو من عدة ألوان. وهي في الحالتين مشتقة من الأسلوب الهيلنستي والقبطي الشرقي، في مراحل تطورهما المختلفة.

وترجع أقدم المنسوجات القبطية إلى القرنين الثالث والرابع الميلادي، وقوام زخارفها موضوعات آدمية أو هندسية أو نباتية. أما الأشكال الآدمية والمناظر المأخوذة عن الأساطير اليونانية والرومانية فمصورة بأسلوب طبيعي يحاكي التقاليد الهلينستية، ونلاحظ في المنسوجات المتعددة الألوان أن طريقة تشكيل الرسوم الآدمية وتظليلها متأثرة بالنقوش والفسيفساء الهلينستية. وأظهر النساجون القبط في القرنين الثالث والرابع الميلاديين مهارة وإتقانا في تصميم نماذج من الزخارف الهندسية والنباتية، وابتكروا مجموعة متنوعة من الزخارف المتداخلة المتشابكة (شكل٣)، يعتبر بعضها نقطة بداية للزخارف الهندسية في الفن الإسلامي.

وحلت تدريجيا المناظر المسيحية وصور القديسين والمتعبدين، في صناعة المنسوجات في القرن الخامس، محل الموضوعات الهلينستية، ورسمت تلك الموضوعات بأسلوب تقليدي، فيه تشكيل بسيط ومحاكاة للطبيعة أو خال من هذا كله، كما يتضح من ستار بمتحف المتروبوليتان. وتوضح منسوجات القرنين السادس والسابع آخر مراحل التطور في الأسلوب القبطي. وأصبحت الأشكال الآدمية والحيوانية ترسم رسما مجملا غير دقيق في أسلوب شرقي وألوان لامعة،

من غير ظلال ولا تدرج، وهي في معظم الحالات على أرضية حمراء، ويعتبر تعدد الألوان من أخص الصفات المميزة للمنسوجات القبطية المتأخرة.

على أن فتح العرب لمصر لم يقض على الفن القبطي، وإنما استمر في الازدهار؛ فقد عثر الباحثون على منسوجات كثيرة يرجع تاريخها إلى أوائل العصر الإسلامي (شكل ٤) رسمت عليها موضوعات مسيحية محورة عن الطبيعة مع موضوعات زخرفية أخرى، حيث نرى الزخارف القبطية، وكذلك الصور المسيحية الآدمية مجتمعة مع كتابات عربية في جملة من هذه المنسوجات القبطية التي ترجع إلى العصر الإسلامي، كما يتضح من قطع كثيرة بمتحف المتروبوليتان. هذا وعندما أنشأ الخلفاء دور الطراز "مصانع النسيج" في كثير من المدن المصرية أكثروا من استخدام العمال الأقباط، لما عرف عنهم من مهارة في صناعة النسيج، (انظر الفصل الثاني عشر). وقامت إلى جانب دور الطراز الحكومية مصانع أخرى خاصة لنسج الأقمشة التي يستعملها الأقباط. وعلى ضوء الآثار التي اكتشفت في السنين الأخيرة في مصر، يمكن التمييز بين مجموعات متعددة من المنسوجات القبطية المتأخرة.

وترجع إحدى هذه المجموعات إلى القرنين السابع والثامن (شكل ٤) وترجع مجموعة ثانية إلى القرنين الثامن والتاسع، وهناك مجموعة ثالثة ترجع إلى القرنين التاسع والعاشر. ونرى في كل هذه المجموعات أن الأشكال الآدمية رسمت في أسلوب هندسي. واستمر التأثير القبطي

على الفن الإسلامي قائما سنين طويلة، وظل أثره واضحا حتى القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلادي، لا في المنسوجات فحسب، بل وفي غيرها من الفنون والصناعات الإسلامية.

ويهم المعنيين بدراسة البسط الشرقية معرفة ما عثر عليه منها في السنوات الأخيرة في سوريا ومصر. وقد أمدتنا حفريات مدينة دوره (Dura) بصحراء سوريا ومدينة كوم أوشيم (Karanis) في مصر بأدلة قوية على أن البسط الحالية من الوبر كانت تصنع في هذه البلاد في أوائل العهد المسيحي. وعثر بصعيد مصر بمدينة الشيخ عبادة (Antinoe) على قطعة مهمة من بساط لا وبر له مصنوع من الصوف (شكل ٥) وقسمت صفحة البساط إلى أربعة أو ستة مستطيلات ملئت برسوم هندسية مقتبسة من رسوم الفسيفساء المستخدمة في تغطية الأرضيات في العصر الروماني وأوائل العصر المسيحي.

أما رسوم الإطارات وتعدد ألوانها فمن الأشياء المألوفة في الأقمشة القبطية، وتتضمن الزخرفة المتعرجة المنحصرة في الإطار الداخلي لهذا البساط تعبيرات زخرفية متنوعة كالمربعات والوريدات التي تعلوها أشكال الصلبان القبطية. ويزين الإطار الخارجي فرع متكسر من نبات العنب، يحمل أوراق العنب وعناقيده بطريقة زخرفية، امتازت بها المنسوجات القبطية المطرزة في القرن الخامس. وصناعة هذه القطعة التي يمكن تأريخها حول سنة ٤٠٠ تختلف تماما عما هو معروف لدينا منها إلى الآن. وقد عثر في وسط آسيا في لولان (في القرن الثاني أو الثالث)،

وفي قيزيل بالقرب من كوتشه (القرن الخامس والسادس) على بسط قديمة شبيهة بالبسط الإسبانية، من حيث أن عقدها مربوطة على خيط واحد من خيوط السداة. أما وبرة الأبسطة القبطية فتتكون من طرفي عقدتين لا عقدة واحدة، مما يشير إلى أن العقد لم تربط كل واحدة منها رباطا مستقلا عن الأخرى كما هو الحال في البسط الشرقية. وليست هذه الطريقة هي الطريقة المعروفة في نسج البسط وإنما هي تطور لعملية النسيج ذي العروة في الفن القبطي وهي العملية التي ينجم عنها وجود وبرة بسطح النسيج، كما هو مشاهد في عدد من البسط الجميلة بمتحف المتروبوليتان.

أما الفنون الإيرانية السابقة على الإسلام فيمثلها في متحف المتروبوليتان مخلفات من الفنون والصناعات من عصري البارثيين والساسانيين. وقد حكمت أسرة البارثيين (من ٢٤٨ قبل الميلاد إلى ٢٢٦ ميلادية) بلاد إيران والعراق وبعض أقاليم سوريا. ويكشف الأسلوب الفني الذي انتشر في عهده هذه الأسرة عن خليط من العناصر الهلينستية والشرقية. وتوجد بمتحف المتروبوليتان قطعة من أروع أمثلة النحت المعروفة في فن البارثيين، وهي عبارة عن عتب باب (lintel) من قلعة قصر الحضر (Hatra) في صحراء العراق، ويرجع تاريخها بالتقريب إلى القرن الثاني الميلادي. وبالرغم من أن رسوم العقبان البارزة المنقوشة على ذلك العتب مقتبسة من نماذج رومانية، إلا أنه يبدو فيها التأثير الشرقي واضحا. وأخذ هذا التأثير في الازدياد في عهد الأسرة الساسانية التي خلفت البارثيين.

كما تظهر بوضوح طريقة الجمع بين الأساليب الفنية الهيلنستية والشرقية في مشبك ذهبي رائع من العصر البارثي (شكل ٦)، محفوظ ضمن مجموعة مورجان بمتحف المتروبوليتان. وقد عثر على هذا المشبك وعلى قطعة أخرى معه، في مدينة نهاوند بإيران. ورسمت على كل من التحفتين جامة بداخلها صورة نسر يحمل غزالا بين مخالبه. ومن الراجح أن يكون هذا النسر رمزا لإله الشمس "مثرا" الذي يحمل إلى السماء "الهوما" رمز الماء والنبات. ويلاحظ أن الغزال والنسر مرسومان بطريقة الحفر البارز مع أجزاء أخرى مجسمة تجسيما تاما. والمشبك مرصع بأحجار الفيروز، ويعد استخدام المينا والأحجار الكريمة المختلفة الألوان في تطعيم المعادن من الأشياء المحببة إلى الإيرانيين في كل العصور؛ وتأثرت بذلك الفنون والصناعات في العهد الساساني وأوائل العصر الإسلامي.

ومع أن كثيرين من العلماء في العهود الماضية أدركوا مدى تأثير الفن الساساني في تكوين الفن الإسلامي، إلا أن أهمية الفنون الساسانية لم تقدر حق قدرها إلا في الأيام الأخيرة، ويرجع الفضل في ذلك إلى الحفريات التي أجريت في المدن الساسانية أمثال المدائن، بالقرب من بغداد، وكش بالعراق، ودمغان ببلاد إيران، وأصبح لدينا الآن منها تراث ضخم، وخاصة في الزخارف المحفورة على الجص، تلك الزخارف التي نجد فيها كثيرا من أصول الزخرفة الإسلامية في العصور الأولى.

ويعد العصر الساساني (٢٢٦-٦٣٧) من أزهى عصور الفن الإيراني، إذ بلغت فيه الفنون والصناعات درجة كبيرة من التقدم بفضل رعاية الملوك لها. وتتجلى مميزات الفن الساساني في أوضح صورة على النقوش الصخرية الرائعة، التي تمجد آل ساسان وتسجل انتصاراتهم على الرومان. وإلى الفن الساساني يرجع الفضل في خلق أسلوب جديد من الزخارف البحتة، وهي عبارة عن زخارف شبيهة بالأزهار وقائمة على الأصول الموروثة عن الفنين الآشوري والأخميني. ومن أهم خصائص هذين الفنين انتظام التكرار والتماثل، وظلت أوراق المراوح النخيلية من التعبيرات الزخرفية المهمة في الفن الساساني مثلما كانت في الفن الشرقي القديم، ونشاهد أشكالا من هذه المراوح النخيلية في مجموعة اللوحات الجصية المحفوظة بمتحف المتروبوليتان، وهي التي عثر عليها في المدائن في الحفريات التي قام بها هذا المتحف بالاشتراك مع متاحف الدولة الألمانية. ونجد في هذه الزخارف الجصية التي ترجع إلى القرن الخامس أو السادس أشكالا عديدة من المراوح النخيلية من بينها: مراوح كاملة، وأنصاف مراوح، ومراوح على أشكال القلوب، وأخرى مفصصة الحواف محفورة حفرا عميقا كما يتضح من (شكل ٧) حيث نرى شريطا من أنصاف المراوح ضم كل نصفين منهما بعضهما إلى بعض، ونلمح هنا صفة مهمة من صفات التوريق في الفن الإسلامي، وهي حركة اندماج أنصاف المراوح في الفروع الخارجة منها.

وتعتبر تفريعات المراوح النخيلية ومشتقاتها المتعددة في الفن الساساني، الأصول المباشرة لمثيلاتها في الآثار الإسلامية الأولى كما

يشاهد في قصر المشتى ومنبر مسجد القيروان، وفي تيجان بعض الأعمدة المرمرية من سوريا (شكل ٥١). وعلى ذلك يمكن القول باطراد التطور الفني في العصر الساساني إلى العصر الإسلامي. وحدث في بعض الحالات أن اقتبس الفنانون المسلمون شكل المروحة الساسانية بدون تحوير أو تغيير، ولكنهم في حالات أخرى ابتكروا أشكالا جديدة مجردة، وأدى تطور هذه الأشكال تدريجيا إلى أسلوب زخرفي إسلامي أصيل. ومن العناصر الزخرفية التي اقتبسها الفنانون المسلمون عن الفن الساساني، الأشجار النخيلية وهي خليط من تعبيرات زخرفية غير متجانسة أتقن صنعها إلى حد كبير في معظم الأحيان (شكل ٨).

وكثيرا ما اقتبست الأشكال المجنحة عن الفن الساساني في الزخرفة الإسلامية الأولى، وهذه الأشكال المجنحة استخدمت أصلا في إيران مع إضافة كتابات بهلوية رمزا للشعار الملكي، كما يشاهد في زخارف المدائن الجصية، واتخذت أيضا قاعدة للتصاوير النصفية أو الأشكال الحيوانية. وظهرت الأشكال المجنحة على قطع السكة وفي الأطباق الفضية، تعلوها تيجان كثير من ملوك آل ساسان. أما في العصر الإسلامي فتحورت الأشكال المجنحة الساسانية حتى فقدت طابعها في معظم الأحيان وأصبحت عنصرا زخرفيا بحتاً.

وتعد الأواني الفضية الساسانية من أروع التحف المعدنية التي صنعت في الشرق الأدنى، وفضلت في زخرفتها مناظر الصيد والحيوان والطيور. ويحتفظ متحف المتروبوليتان بطبق فضي رائع (شكل ٩)، نقش

عليه منظر يمثل الملك الساساني فيروز الأول (٤٥٧- ٤٦٣) وهو يصطاد الوعل بالقوس والنشاب، ويبدو الملك في هذا المنظر مرتديا حلة فاخرة وعلى رأسه تاج مسنن الحافة. ويعلو التاج هلال يضم كرة فلكية ترمز إلى ألوهية ذات الملك. وهكذا كان يمجد الملك، تبعا للتقاليد الشرقية، باعتبار أنه الصياد الأعظم. ويوضح أسلوب هذا المنظر جميع الخصائص المميزة للفن الساساني. وعلى الرغم من قرب الرسم من الطبيعة، فإنه تظهر عليه بعض الأساليب الاصطلاحية في الفنون الشرقية. ومن هذه الأساليب أن يرسم المنظر كأنه يشاهد من جهات متعددة في وقت واحد. وتجلى في هذا الإناء، من بروز الزخرفة وأساليب الصناعة كالضغط والصب والحفر والتطعيم، ما جعل له تأثيرا فنيا عظيما.

احتكر الإيرانيون في العصر الساساني تجارة الحرير بين الصين وبلاد الغرب، وأنشأوا مصانع خاصة بهم لصناعة المنسوجات الحريرية التي ذاعت شهرتها بعد ذلك في جميع بلاد الشرق الأدنى. ووجدت أهم مراكز نسج الحرير الساساني بإقليم خوزستان (سوزيانا القديمة) المشرف على حدود العراق. وقد نسجت في مصانع الحرير في تستر وسوس وجنديسابور أنواع مختلفة من المنسوجات الحريرية الرقيقة للاستهلاك المحلي وللتصدير إلى الخارج. وحدث بعد فتح أنطاكية في عهد شابور الأول أن استقدم هذا الشاه عمالا آراميين للعمل في خوزستان. وتحتوي كنوز الكنائس الأوروبية على كثير من المنسوجات الحريرية التي ترجع بكل تأكيد إلى العهد الساساني، وذلك بمقارنة رسومها بالملابس المرسومة على نقوش طاق بستان (قرب كرمان شاه

بإيران)، التي ترجع إلى عهد خسرو الثاني (٥٩٠-٦٢٩). وتنسب إلى المصانع الإيرانية في القرنين السادس والسابع الميلاديين قطع أخرى عديدة من المنسوجات الحريرية تزينها مناظر الصيد.

وعثر في مصر ولاسيما في مقابر الشيخ عبادة (Antinoe) وإخميم على قطع من الحرير الساساني، وحدث أن نُسبت مجموعة من الأقمشة الحريرية عثر عليها في الشيخ عبادة إلى الصناعة المصرية، على حين دلت الأبحاث الأخيرة، أنها من أصل ساساني ويرجع تاريخها إلى ما بين القرنين الثالث والسادس الميلادي. وتتكون الزخارف في أقدم هذه القطع عهدا من معينات تضم رسوما هندسية أو تعبيرات عديدة من النباتات المحورة. ونرى في بعض المنسوجات الساسانية القديمة رسوم الطيور والمراوح النخيلية وأشكال أقنعة آدمية تغطي النسيج كله، أو تنظم في صفوف داخل جامات مستديرة أو مفصصة.

وبمجموعة متحف المتروبوليتان قطع عديدة من هذه المنسوجات المستخدمة في صناعة الملابس، ويتضح من المنسوجات الحريرية التي يرجع تاريخها إلى القرنين السادس والسابع، مدى تطور الأسلوب الساساني، إذ تزينها جامات كبيرة مستديرة، تحصر بين خطوطها مناظر تمثل خيولا مجنحة، وأفراس بحر، وطيورا تفصلها زخارف نباتية وغير نباتية. ويحتوي المتحف على قطعة واحدة من هذا النوع بها جامة تضم بطة تحمل عقدا، ويرى مثل هذا الموضوع الزخرفي في الرسوم الحائطية

في قيزيل بتركستان الشرقية وفي رسوم سامرا الحائطية في القرن التاسع الميلادي.

وغالبا ما تنسب إلى إيران بعض المنسوجات الحريرية التي عثر عليها في إخميم بصعيد مصر. وزخارف تلك الأقمشة منسوجة من لونين فقط هما البرتقالي المصفر مع البرتقالي المحمر أو الأخضر أو الأسود أو الأحمر أو الأرجواني. وتتكون أشكالها من زخارف نباتية محورة، من بينها أشجار نخيلية تحمل تعبيرات على شكل اللوزة المقوسة، وهذا التعبير المقتبس من زخارف الحلي ظل شائعا بعد الفتح الإسلامي. وتزد أن بعض المنسوجات الحريرية التي عثر عليها في إخميم، برسوم آدمية في أسلوب يرجح نسبتها إلى سوريا والعراق أكثر من نسبتها إلى إيران. والواقع أن معرفتنا بأهمية سوريا في تاريخ صناعة النسيج ازدادت بفضل ما نشره بفستر (pfister) عن المنسوجات التي اكتشفت في مدينتي دوره وتدمر.

وتنسب إلى الصناعة السورية مجموعة من المنسوجات الحريرية، ترجع إلى ما بين القرنين السادس والسابع، عليها رسوم آدمية متعددة الألوان، نسبها الأستاذ فالكه (falke) إلى صناعة الإسكندرية. ومن أشهر القطع المعروفة من المجموعة السابقة قطعة محفوظة في قدس الأقداس بروما، نسجت عليها رسوم تمثل البشارة وميلاد المسيح؛ وقطعة ثانية، معروفة باسم نسيج ديوسكوري، محفوظة بكنيسة القديس

سرفاتيوس في ماستريشت (Maastricht)، كما توجد قطعة حريرية ثالثة (شكل ١٠) تزينها مناظر صيد.

وبمتحف المتروبوليتان وبغيره من المجموعات المختلفة أمثلة من القطعتين الأخيرتين، وتغطي قطعة النسيج الحريرية التي أشرنا إليها في (شكل ١٠) والتي تمثل مناظر الصيد جامات مستديرة تضم كل منها صيادين على ظهري جواديهما ومع كل واحد قوس يصوب سممه نحو أسد رابض، ونسب هذا النوع من الأقمشة فيما مضى إلى العصر الساساني، بسبب موضوع الزخرفي الذي ظهرت فيه جروح السهام على جسد الأسد؛ وفسر هذا الموضوع خطأ بأنه رمز ملكي ساساني. وعلى كل حال فإن طراز هذه القطعة وأسلوب زخارفها ورسومها الآدمية، وطراز وأسلوب ورسوم غيرها من القطع المنسوبة إلى الإسكندرية، يرجع نسبتها إلى الصناعة السورية. ورسوم هذه المنسوجات الحريرية المقتبسة من تقاليد الفن الساساني تعتبر من الموضوعات الطريفة بالنسبة للمتخصصين في دراسة الفن الإسلامي. وتتكون الأشجار التي تفصل بين الجامات في القطعة الحريرية التي تمثل مناظر الصيد من أشكال زخرفية مختلفة من بينها المراوح النخيلية الكبيرة. ونشاهد في فسيفساء قبة الصخرة ببيت المقدس التي ترجع إلى سنة ٧٢ هجرية (٦٩١–٦٩٢)، أنواعا عديدة من الأشجار النخيلية، وأغلب الظن أن هذه الفسيفساء من صناعة الفنانين المسيحيين السوريين الذين استعاروا، فيما استعاروه من الفنون السورية قبل الإسلام، أشكال قرون الرخاء، وأكاليل

الغار المحورة التي تعلوها رسوم الفواكه أو النباتات، وهي تعبيرات زخرفية تشبه ما نراه في إطارات الجامات التي يوضحها شكل ١٠.

تأثر الفن الإسلامي – إلى حد ما – في تطوره بفنون الإيرانيين وصناعتهم كما تأثر بفنون قبائل الترك الرحل في شرق إيران ووسط آسيا. واكتسب الفن الإسلامي عناصر وأساليب زخرفية جديدةلم تكن معروفة للمسيحيين الشرقيين أو للفن الساسانيين، وذلك بفضل الاتصال بهذه القبائل المتنقلة. ومن أمثلة ذلك طريقة الحفر المائل (المشطوف) التي ظهرت في المنحوتات الحجرية والجصية والخشبية في أوائل العصر العباسي، وهي طريقة معروفة في الزخارف المحفورة على الخشب والعظم والبرونز والذهب في فنون قبائل السيت بسيبيريا وترجع إلى عصور مختلفة يصل بعضها إلى القرن الثالث الميلادي.

ونتج عن هجرة الإيرانيين وقبائل الترك الرحل دخول أشكال زخرفية جديدة على منطقة الشرق الأدنى مثل التفريعات الهندسية ذوات الأوراق المستديرة، ونشاهدها في زخارف الجص العباسي بسامرا (انظر الفصل السادس). ويعتبر الشرق الأقصى ووسط آسيا الموطن الأصلي لهذه التفريعات الهندسية. وتظهر في الرسوم الحائطية والأدوات الخشبية التي ترجع إلى القرنين الثامن والتاسع والتي عثر عليها بالتركستان الصينية في مدينة خوجو (khocho) عاصمة قبائل أويغور (Uighurs) التركية، ومن المحتمل انتقال فكرة هذه الزخرفة الجديدة إلى بلاد الشرق الأدنى بل وإلى غرب أوربا حتى بلاد ألبانيا والمجر عن طريق المصنوعات

الذهبية لتلك القبائل الرحل، وفي النفائس الذهبية الألبانية المحفوظة ضمن مجموعة "مورجان" بمتحف المتروبوليتان، والتي ترجع إلى القرنين السابع والثامن أمثلة رائعة لهذه الزخارف الهندسية البحتة التي أثرت إلى حد كبير في تطور زخرفة التوريق (الأرابسك) في الفن الإسلامي.

الفصل الثالث

التصوير والرسوم الحائطية

١ـ التصوير في العصرين الأموي والعباسي (القرن ٨ـ١٠)

لا تزال معلوماتنا التاريخية قليلة عن فن التصوير الإسلامي في عصوره الأولى، ولكننا نستطيع على الأقل أن نتصور مدى الرونق والبهاء في النقوش الحائطية في العصر الأموي وبداية العصر العباسي من الآثار القليلة التي اكتشفت في سوريا والعراق وإيران. ولعل أقدم الرسومات الحائطية في سوريا هي التي اكتشفها موزيل (Musil) سنة ١٨٩٨ في قصير عمره، وهو عبارة عن استراحة ذات حمام في الصحراء، وقد بناه الخليفة الأموي الوليد الأول حوالي سنة ٧١٢م. وسقف هذا القصر، والأجزاء العليا من جدرانه، تزدان بكثير من الأشكال الزخرفية الرمزية والمناظر التي تمثل الحياة اليومية وصور الحيوان والنبات، وهي جميعها مرسومة بأسلوب هلينستي، ولكننا نلحظ بها خليطا من التعبيرات الإيرانية والهندية.

ويبدو التأثير الإيراني واضحا في العصر العباسي على الرسوم الحائطية في قصر بـ "سامرا" يرجع إلى القرن التاسع، ومن أطرف هذه الرسومات ما وجد بجناح الحريم، وتضم مناظر راقصات وموسيقيين

وحيوانات وطيور، تنحصر بين تفريعات نباتية أو دوائر. ورسمت صور الأشخاص والنباتات في هذه المناظر وفقا للتقاليد الفنية الساسانية. غير أن الألواح الخشبية التي عثر عليها في هذا القصر تحوي رسوما بحتة ذات أسلوب إسلامي خالص يشبه أسلوب زخارف سامرا الجصية، وقوام هذه الرسومات موضوعات نباتية ملونة بالألوان: الأبيض والأزرق والأحمر والأصفر، وتحدها خطوط باللون الأسود.

ولم يعثر في إيران على رسومات من العصر الإسلامي الأول، إلا منذ عهد قريب، إذ أنه في سنوات **١٩٣٦، ١٩٣٧، ١٩٣٩**، اكتشفت بعثة متحف المتروبوليتان، في مدينة نيسابور بشرق إيران نماذج من الرسوم الحائطية من العصر العباسي الأول، أضافت جديدا إلى معلوماتنا عن الفن الإسلامي. ووجدت هذه الرسوم في مبان متعددة. ويمكن إجمالا تقسيمها إلى مجموعتين، إحداهما ذات لون واحد، والأخرى متعددة الألوان.

وأبدع أمثلة المجموعة ذات اللون الواحد، محفوظ حاليا في متحف طهران، وهو مرسوم بلون مائي يحده خط أسود، ويتضمن موضوع الرسم صورة صياد راكب يرتدي ملابس ثمينة، وفي وسطه حزام وعلى رأسه خوذة، ومعه سيفان ودرع مستدير، ويحمل بازا فوق رسغه الأيسر، وقد ربط الصياد إلى سرجه غنيمته، التي يبدو أنها أرنب بري. ويذكرنا رسم الفرس المتقن وهو يركض مسرعا وكذا ملابس الفارس، بنظائرهما في الفن الساساني؛ على أننا نلمح تأثيرات آسيا الوسطى في بعض

التفاصيل كما في السيفين والخوذة، ويمكن نسبة تلك الصورة إلى نهاية القرن الثامن أو بداية التاسع.

أما المجموعة الثانية المتعددة الألوان، والتي ترجع تقريبا إلى نفس العهد، فتوجد منها بقايا قطع كبيرة عليها رسوم آدمية ورسوم شياطين، كما توجد منها حشوات عليها زخارف نباتية، وطاقات جصية مزدانة بأشكال الزهريات والمراوح النخيلية. وتشتمل بقايا الرسوم الآدمية على أجزاء من رؤوس رجال ونساء وصور نصفية وثنيات ملابس. ونجد في هذه الرسوم – كما نجد في رسوم سامرا المتأخرة عن السابقة قليلا – خليطا من العناصر الإيرانية، والهلينستية.. وتتجلى التأثيرات الهلينستية في طريقة رسم الملابس، أما الألوان المستخدمة، وهي الأسود والأبيض والأزرق والأحمر، فتظهر بدرجات وظلال مختلفة. وفي متحف المتروبوليتان جزء من قطعة عليها رسم امرأة تحيط برأسها هالة، ويذكرنا شعرها الأسود المجعد ببعض رسوم قبائل الأويغور التي اكتشفت في جوجو Khocho بالتركستان الصينية.

ومن الرسوم الحائطية ذات الأهمية الخاصة ما عثر عليه في حجرة بأحد القصور التي وجدت فوق تل يعرف باسم تبة مدرسة (Teppe Madrasa). ويمكن نسبة هذه الرسوم إلى بداية القرن التاسع وهي تكون وزرة ارتفاعها ١٢٠ سم، مقسمة إلى حشوات مستطيلة يحيط بكل منها إفريز من الزخارف الهندسية. وتتكون الزخرفة الرئيسية فيها من حشوات مربعة تضم موضوعات مختلفة من الزخارف النباتية

والعناصر البحتة التي تذكرنا، إلى حد ما، بالنقوش والزخارف الجصية العباسية في سامرا. ويفصل هذه الحشوات الكبيرة بعضها عن بعض حشوات أخرى صغيرة مستطيلة نقشت عليها رسوم شبيهة بالرخام وأخرى شبيهة بقشر السمك.

وبمتحف المتروبوليتان حشوة (شكل ١١) مزدانة برسم طريف بالألوان: الأحمر والأبيض والأزرق والأسود. وبها أشرطة تنتهي بزخرفة على شكل زهرة "اللوتس" أو على شكل اليد. وتقسم الأشرطة هذه الحشوة إلى عدد من الأقسام يمتلئ كل منها بأوراق المراوح النخيلية الكبيرة وبثمر الرمان وكيزان الصنوبر.

وظلت هذه العناصر الزخرفية كلها معروفة في العصر العباسي، ولا شك أن لرسم اليد من المعاني السحرية ما لرسوم العيون في الحنيات الجصية التي سيأتي الكلام عنها فيما بعد، ومن المحتمل أن تكون هذه الأيدي رمزا لليد اليمنى للسيدة فاطمة ابنة النبي صلى الله عليه وسلم.

ومما يعادل الحشوة السابقة في الأهمية، الحنيات الجصية المتعددة الألوان، التي عثر عليها في نيسابور، وهذه توجد منها أربع قطع في متحف المتروبوليتان، ورغم أن هذه الحنيات مختلفة في أحجامها، متبانية في زخارفها، إلا أنه مما لا شك فيه أنها – في الأصل – جزء من مجموعة من الحنيات أو المقرنصات التي ترتكز عليها القباب، وبذلك تكون أقدم مثل معروف لعنصر من العناصر المعمارية التي أصبحت فيما

بعد من أخص صفات العمارة الإسلامية. وتتكون زخارف هذه الحنيات من عناصر مركبة من الزهريات ومن تفريعات نباتية تنبثق منها أشكال المراوح النخيلية وأنصافها مما عرف في أوائل العصر العباسي (شكل ١٢). وتظهر في بعض هذه الزخارف المحاولات الأولى للتوريق، وغالبا ما رسم شكل عينين في أسف الموضوع الرئيسي أو في أعلاه، ويحتمل أن يكون لتلك العيون دلالة سحرية خاصة، والألوان الرئيسية التي استعملت في الرسم هي الأبيض والأحمر والأصفر؛ كما استعمل اللون الأزرق في رسم الأرضيات، والأسود في تحديد أشكال الزهريات. وتمثل زخارف هذه الحنيات أسلوب زخارف سامرا السابق ذكره، والقائم على الأساليب الفنية الأموية التي نراها واضحة فيما عثر عليه من تيجان الأعمدة الرخامية في مدينة الرقة وفي سوريا (انظر فصل ٦ شكل ٥١)، وكذلك في المنبر الخشبي لجامع القيروان، وفي الأواني الإيرانية البرونزية المحفوظة بمتحف الهرميتاج، وترجع كل هذه الأمثلة إلى النصف الثاني من القرن الثامن أو أوائل القرن التاسع.

وهناك مدرسة أخرى للرسوم الحائطية الإسلامية ازدهرت في مصر في العصر الفاطمي، وقد وجه النظر إليها منذ سنوات قليلة، الأستاذ جاستون فييت عندما اكتشفت بقايا مجموعة من رسومات حائطية بالقرب من القاهرة، يرجع تاريخها إلى القرن العاشر. وهذه الرسومات محفوظة حاليا بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وتتألف زخارفها من حنيات ذات رسوم هندسية متشابكة، وتفريعات نباتية من

المراوح النخيلية والتوريق وأشكال طيور أشخاص جالسين يحملون كؤوسا في أيديهم.

ومن أقدم التصاوير التي وصلت إلينا، بقايا قطع عثر عليها في مصر ويرجع تاريخها إلى القرون: التاسع والعاشر والحادي عشر. والجزء الأكبر من هذه القطع موجود الآن بمجموعة الأرشيدوق رينر (Rainer) بالمكتبة الأهلية في فيينا. ويمدنا المقريزي – وهو من مؤرخي القرن الخامس عشر – بدليل آخر عن نشأة مدرسة لتزيين الكتب بالصور في مصر في العصر الفاطمي؛ إذ يروي أن مكتبة الخلفاء الفاطميين كانت تحتوي على عدد كبير من المخطوطات الزاخرة بالصور.

وعلى الرغم من أن أقدم ما وصل إلينا من المخطوطات المحلاة بالصور من سوريا والعراق لا يرجع إلى ما قبل القرن الثالث عشر فإن المصادر التاريخية تشير إلى وجود كتب مصورة ظهرت في القرنين التاسع والعاشر. وغالبا ما استخدم المسلمون في تصوير كتبهم وتذهيبها في ذلك العصر، فنانين من مسيحيي سوريا النساطرة واليعاقبة الذين أحرزوا شهرة واسعة في هذا الميدان.

ومن المؤكد أن المدرسة العراقية تأثرت بما حفلت به المخطوطات المانوية من تصاوير. ويعتبر ماني –مؤسس المذهب المانوي الذي جمع بين خليط من العقائد الزرادشتية والمسيحية– من أعظم المصورين الإيرانيين. وفي الوقت الذي عطلت فيه شريعة ماني

ببلاد إيران، اعتنقتها قبائل الأويغور التركية بوسط آسيا. وحدث أن هاجر كثير من المانويين إلى بلاد العراق في القرن الثامن، ولم يأت القرن التاسع حتى ثبتت أقدامهم فيها، ونالوا الحظوة لدى الخليفة المأمون (٨١٣–٨٣٣)، ولكنهم اضطهدوا اضطهادا شديدا في القرن العاشر. وذكر المعاصرون من المؤرخين أن بغداد شاهدت سنة ٩٢٣ حرق أربعة عشر غرارة من الكتب المانوية، سال منها الذهب والفضة، وكشفت حفائر مدينة خوجو – عاصمة قبائل الأويغور– التي قام بها لوكوك (Le Goq) وجرينفيدال (Grunwedel) عن بقايا رسوم حائطية وكتب مصورة ترجع إلى القرنين الثامن والتاسع. وأسلوب تصاوير هذه الكتب هو أسلوب تصاوير المدرسة الإيرانية. وظهرت بعض أساليب المدرسة المانوية واضحة في صور المدرسة العراقية في القرن الثالث عشر، وفي صور المدرسة المغولية في القرن الرابع عشر.

٢ـ التصوير في المدرسة العراقية (القرن ١٣)

وصل إلينا عدد من المخطوطات المهمة المصورة وصفحات مفردة مصورة ترجع إلى القرن الثالث عشر، وتنسب إلى مدرسة التصوير العباسية أو العراقية. ومركز تلك المدرسة مدينة بغداد، التي ظلت محتفظة بأهميتها الثقافية في العالم الإسلامي حتى الغزو المغولي سنة ١٢٥٨. ويمكن القول أن أغلب المخطوطات العربية المصورة في القرن الثالث عشر إنما هي ترجمات للقصص التي كتبها الشاعر الهندي بيدبا، ولمؤلفات يونانية في علوم النبات والحيوان والطبيعة والطب. ومن أقدم

المخطوطات التي ترجع إلى المدرسة العراقية، كتاب في البيطرة كتب في بغداد سنة ٦٠٥هجرية (١٢٠٩م) وهو محفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة. ويوجد من نفس النوع عدد من الأوراق المصورة، موزع بين المجموعات العالمية المختلفة وهو مأخوذ عن مخطوطة لترجمة عربية لكتاب خواص العقاقير لديوسكوريدس (Dioscorides). وغالبا ما نسبت هذه الأوراق إلى عبد الله بن الفضل الذي كتب مخطوطة سنة ٦١٩ هجرية (١٢٢٢– ١٢٢٣) ولكن الأرجح أنها منزوعة من مخطوطة أخرى نسخت سنة ٦٢١ هجرية (١٢٢٤م) ومحفوظة حاليا بمكتبة طوبقا بوسراي في إستانبول، وصور هذه الأوراق تشتمل على موضوعات مختلفة مثل أطباء يحضرون دواء (شكل ١٣) أو جراحين يقومون بإحدى الجراحات.

وانتهج المصورون في رسم هذه الموضوعات أسلوبا سهلا مستمدا من تقاليد الفنين: المسيحي الشرقي، والساساني. فالمنظر البري يعبر عنه عادة برسم شجرة أو شجرتين بأسلوب زخرفي محور. أما الملابس فقد رسمت بطريقة زخرفية بحتة في أغلب الأحيان، وتحولت طياتها إلى زخارف أو كسيت كلها بالوريدات أو أشكال المراوح النخيلية، ويزيد تأثيرها الزخرفي بما صنعت به من ألوان زاهية براقة هي الأصفر والأحمر والأزرق والأخضر والأرجواني والذهبي.

ومن الكتب المشهورة التي أقبل مصورو المدرسة العراقية على تحليتها بالصور، كتاب "مقامات الحريري" الذي يقص مغامرات الحارث

(ابن همام) وأبو زيد (السروجي). ووصلت إلينا منه نسخ عديدة، أقدمها النسخة المحفوظة بالمكتبة الأهلية في باريس وهي مكتوبة سنة ٦١٩ هجرية (١٢٢٢– ١٢٢٣م). ويظهر التأثير السوري واضحا في رسوم هذه المخطوطة حتى أن صور الأشخاص بها تعتبر نقلا عن صور القديسين في المخطوطات المسيحية. وأهم نسخة من مخطوطات مقامات الحريري موجودة في المكتبة الأهلية بباريس، كتبها وصورها سنة ٦٣٤ هجرية (١٢٣٧) يحيى بن محمود الواسطي، وصور هذه المخطوطة بديعة رائعة تحوي رسوما آدمية كبيرة تذكرنا بالنقوش الحائطية، وهي تصور مناظر الحياة الاجتماعية تصويرا واقعيا؛ فنرى فيها عرب القرن الثالث عشر وهم في المسجد أو الحقل أو الصحراء أو الحان أو المكتبة، كما نراهم يحتفلون بأعيادهم المختلفة. ووجوه كثير من أشخاص تلك التصاوير غنية بالتعبير، ويختلف بعضها عن الآخر فتبدو كأنها لأفراد بذاتهم، وهي في الوقت نفسه دراسة دقيقة للشخصيات المختلفة. ومع هذا، وبالرغم من محاولة الفنان التعبير عن الواقع، فإن لهذه الصور طابعا زخرفيا واضحا، ولاسيما تلك التي تكون من عناصر كبيرة وسارت وفق الأساليب الفنية التي أرست قواعدها مدرسة بغداد في القرن الثالث عشر.

ونجد في هذه الصور كثيرا من الخطوات الأولى للتقاليد التي أتبعت في التصوير الإيراني في العصرين المغولي والتيموري مثل: تعدد صفوف الأشخاص وتراصهم وتجمعهم، ومثل الخيول التي تظهر في مقدمة المنظر ومؤخرته، والملابس المرسومة بطريقة تخطيطية مقتضبة.

ويزيد التأثير قوة كثرة الألوان التي تفوق ما أشرنا إليه في مخطوطة خواص العقاقير (Materia Medica).

ولا شك أن الواسطي كان مصورا عظيما لأنه استطاع أن يجمع بين التأثيرات المسيحية الشرقية والتأثيرات الإيرانية ويخلق منها أسلوبا إسلاميا جديدا. ويحتفظ المتحف الأسيوي في لينجراد بنسخة من مخطوطة مصورة من المقامات تشابه في أسلوبها وتقرب في تاريخها من نسخة الواسطي المؤرخة ١٢٣٧م.

ومن بين المخطوطات المصورة التي ذاعت شهرتها في القرن الثالث عشر كتاب "كليلة ودمنة"، وهو مجموعة من الأساطير الهندية كتبها بيدبا وترجمها إلى العربية عبد الله بن المقفع، وبالمكتبة الأهلية بباريس نسخة مخطوطة رائعة من هذا الكتاب، يرجع تاريخها إلى حوالي سنة ١٢٣٠، واحتذى المصور في تلك المخطوطة الأساليب الساسانية في تصوير الحيوانات، ومع ذلك فإنها في كثير من الأحيان صادقة التعبير عن الطبيعة، وتؤلف رسوم الحيوانات المختلفة ورسوم النباتات والأشجار البحتة في تلك المخطوطة، مجموعات زخرفية رائعة.

ومن المحتمل قيام مدارس محلية للتصوير في بلاط الأتابكة السلاجقة في شمال العراق؛ ففي سنة ١١٨١ عهد نور الدين محمد – سلطان ديار بكر (آمد) – من بني أرتق، إلى الجزري أن يكتب له كتابا عن اختراعاته التي تشتمل على ساعات مائية وأجهزة آلية مختلفة.

ويعرف هذا الكتاب باسم "الحيل الميكانيكية"، وقد انتهى منه سنة ١٢٠٦. وتوجد في متكبة طوبقا بوسراي بالأستانة نسخة مصورة منه يحتمل أن تكون كتبت بالموصل أو في مركز آخر من شمال العراق سنة ٦٥٢ هجرية (١٢٥٤).

ويتضح من مخطوطة بالأستانة، بها أربع صور تمثل مناظر البلاط، وجود مدرسة للتصوير بشمال العراق زمن بدر الدين لؤلؤ (١٢٣٣–١٢٥٩)، وهناك نسختان من كتاب "الحيل الميكانيكية" صورتا في القرن الرابع عشر، إحداهما بتاريخ: رمضان سنة ٧١٥ (نوفمبر سنة ١٣١٥)، وهي الآن ضمن مجموعة أمريكية، وبعض صورها موجود في متحف فرير للفنون (Freer Gallery) في واشنجتن. أما النسخة الأخرى – المكتوبة سنة ٧٥٥ هجرية (١٣٥٤م). لأحد أمراء السلطان المملوكي (الملك صلاح الدين صالح) – فلم يبق منها غير عدد قليل من الصفحات، محفوظ في مكتبة أيا صوفيا بالأستانة، وبقية صور تلك النسخة موزع بين المتاحف والمجموعات الفنية في أوروبا وأمريكا، وظلت مدة طويلة تنسب خطأ إلى أواخر القرن الثاني عشر.

٣ـ التصوير السلجوقي في إيران (القرنين ١٢ـ١٣)

لم تصل إلينا صور إيرانية مرسومة على الورق مما تصح نسبته على وجه التحقيق إلى ما قبل العصر المغولي، وإن يكن ثمة عدد من التصاوير، ذهب البعض إلى نسبته إلى أواخر العصر السلجوقي. أما

الأمثلة التي وصلت إلينا من التصوير الإيراني قبل عصر المغول فتنحصر في أجزاء من نقوش حائطية – بينها عدد فيه صور آدمية – وفي قطع من الخزف عليها أشكال آدمية مفردة، وموضوعات من الأساطير ومناظر البلاط. وينسب هذا الخزف بوجه عام إلى مدينتي الري وقاشان (انظر فصل ١٠ قسم ٢).

وتمثل هذه القطع الخزفية أسلوب التصوير السلجوقي في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وبالرغم من أن رسومها تشبه صور مدرسة بغداد إلا أنها تفصح عن كثير من التفاصيل المميزة للفن الإيراني. فأشكالها الآدمية أبعد عن الطبيعة منها في الصور العراقية، وتظهر بها السحنة التركية واضحة. كما أن مجموعة ألوانها القاتمة تختلف عن الألوان المستخدمة في مدرسة بغداد. وألوان هذه القطع الخزفية، وهي: الوردي والأخضر الزيتوني والأزرق الزهري (Cobalt blue) والبنفسجي والبني والأسود والذهبي، استعملت كلها بتوفيق عظيم فوق أرضية بيضاء أو زرقاء فيروزية.

٤ـ المدرسة المغولية للتصوير في إيران والعراق (أواخر القرن ١٣ـ١٤)

انتصر المغول في إيران والعرق، وانتهت حركاتهم الحربية بسقوط بغداد سنة ١٢٥٨، واتخذها سلاطينهم مقرا شتويا لهم، ووفد على بلاطهم في بغداد وتبريز ومراغة وسلطانية جمع من رجال الفن من شتى الأقاليم التي فتحوها، وخاصة من العراق وإيران.

كان إعجاب سلاطين المغول عظيما جدا بالثقافة الصينية والفن الصيني. وتأثر رجال الفن من الإيرانيين بطابع الواقعية في المناظر الطبيعية الصينية، كما تأثروا بالأساليب الصينية في فن التصوير ذاته. وأقدم المخطوطات المصورة المعروفة من العصر المغولي، نسخة إيرانية من كتاب "منافع الحيوان" لابن بختيشوع، محفوظة في مكتبة مورجان بنيويورك. وتذكر الكتابة التي عليها أنها نسخت في مراغة بأمر السلطان "غازان خان" (١٢٩٥– ١٣٠٤). وعلى الصحيفة الأخيرة تاريخان هما: ؟٦٩ هجرية (؟ ١٢٩)، و٦٩٠ هجرية (١٢٩١). ولما كان غازان خان لم يتول الحكم إلا سنة ١٢٩٥ فإن التاريخ الثاني لابد أن يكون قد أضيف حديثا. ولابد أن يكون رقم الآحاد المطموس في التاريخ الأصلي هو ٧ أو ٩ مما يجعل تاريخ المخطوطة ١٢٩٧ أو ١٢٩٩. ويظهر من الأربع والتسعين صورة التي تحويها هذه المخطوطة أنها من رسم عدة فنانين، إذ أن بعض الصور مرسوم بأسلوب المدرسة العراقية التي استمرت تقاليدها متبعة بعض الوقت، زمن حكم المغول. بينما نلاحظ على معظم الصور، ولاسيما تلك التي تمثل المناظر البرية، أنها رسمت رسما مقتضبا، اتبع فيه أسلوب شبيه بالأسلوب التأثيري (impressionistic) ولونت بألوان قليلة، اقتداء بالرسوم الصينية ذات اللون الواحد (الأسود)، المصنوعة في عهد أسرتي سونج ويوان (sung and yuan).

وبمتحف المتروبوليتان ورقة من مخطوطة أخرى من "منافع الحيوان" بها رسم نسرين في منظر بري (شكل ١٤) وثمة أوراق أخرى

عليها رسوم تشبه هذا الأسلوب، ضمن المجموعات الفنية المختلفة. وتشتمل جميع هذه الأوراق على رسوم سحب ونباتات وأزهار عود الصليب (peony) مأخوذة عن الفن الصيني، ومرسومة بألوان قاتمة ولكن الرسوم أكثر جمودا من مثيلاتها في النسخة المحفوظة بمكتبة مورجان. ويستنتج من هذا أن مجموعة هذه الأوراق متأخرة بعض الوقت عن مخطوطة "منافع الحيوان" المحفوظة بمكتبة مورجان، وعلى هذا يمكن نسبة تلك الأوراق إلى أوائل القرن الرابع عشر.

على أن تصاوير المدرسة المغولية تأثرت إلى حد بعيد بالمؤرخ رشيد الدين، الذي وزر للسلطانين غازان وأولجايتو. وأهم آثار هذا الوزير المؤرخ، كتاب "جامع التواريخ" الذي جمع فيه تاريخ المغول، وسرد علاقاتهم بسائر الأمم. وأهدى المؤلف المجلد الأول من كتابه هذا إلى السلطان أوليجايتو في ١٤ إبريل سنة ١٣٠٦. وأدرك رشيد الدين أهمية كتابه التاريخية، فأمر بعمل نسخ منه بالعربية والفارسية وقدمها لأصدقائه وزملائه من العلماء، وأنشأ هذا الوزير بالقرب من تبريز، ضاحية جديدة أسماها "ربع رشيدي" أقام بها المنازل والحوانيت ومصانع الورق والفنادق والمستشفيات، ومكتبة ضمت ٦٠ ألف مجلدا من الكتب العلمية والفنية باللغات المختلفة. واستقدم رشيد الدين إلى ضاحيته الجديدة رجال الفن وأرباب الصناعات من مختلف الجنسيات. وأقيمت في "مسالك أهل العلم" مساكن احتشد بها عدد يتراوح بين ستة آلاف أو سبعة ألاف نسمة، من الأساتذة والطلاب.

وكانت فنون الكتاب بصفة خاصة أحب الفنون إلى رشيد الدين، وعهد إلى مهرة الخطاطين والمصورين نسخ عدد من المؤلفات المختلفة وتصويرها ولاسيما رشيد الدين نفسه. وبالرغم من كثرة عدد النسخ التي تمت في عهد المؤلف من كتابه "جامع التواريخ" فإنه لم يتبق منها غير أربع نسخ، أهمها مخطوطة من جزئين: أحدهما مؤرخ سنة ٧٠٧ هجرية (١٣٠٧) ومحفوظ في مكتبة جامعة أدنبرة، والآخر مؤرخ سنة ٧١٤ هجرية (١٣١٤) ومحفوظ في مكتبة الجمعية الملكية الأسيوية بلندن. والصفة المميزة لصور هذه النسخة هي استطالة رسم أجسام الرجال الذين تبدو على سحنهم مسحة النساك، وهذه صفة لا نعرفها في الفن الإيراني. وعلى كل حال فإن أسلوب تلك الصور تخطيطي، وليس للون فيه إلا دور ثانوي، وهذا الأسلوب، مأخوذ عن الفن الصيني.

وفي مكتبة طوبقا بوسراي بإستانبول مخطوطتان أخريان من كتاب "جامع التواريخ" نسختان في حياة رشيد الدين، الأولى مؤرخة سنة ٧١٤ هجرية (١٣١٤) والثانية سنة ٧١٧ هجرية (١٣١٧)، ولكن عددا قليلا من صورهما يرجع إلى بداية القرن الرابع عشر، أما معظم الصور فترجع إلى أواخر القرن الرابع عشر وأوائل الخامس عشر. وأكمل الجزء الأول من نسخة سنة ١٣١٤، سنة ١٤٢٥ في عهد شاه رخ ويحتوي على تسع وأربعين صورة. وفي متحف المتروبوليتان صورة كبيرة تمثل قصة النبي يونس والحوت (شكل ١٥) ويقال إنها كانت أصلا في إحدى النسخ الموجودة بإستانبول، وتذكرنا ألوانها الزاهية بالألوان المستخدمة في العصر التيموري، مما يرجح نسبتها إلى مدرسة تبريز في نهاية القرن

الرابع عشر، ونرى في هذه الصورة خليطا طريفا من العناصر الفنية الإيرانية والصينية، إذ أنها تتبع الأساليب الإيرانية المعروفة في فن العصر الساساني سواء من حيث ألوانها ورسومها الآدمية أو من حيث الطريقة المحورة في التعبير عن الماء. أما المنظر الطبيعي وسمك الشبوط الذي رسم بدلا من الحوت فإن أسلوبه صيني بحت.

وثمة مخطوطة أخرى من كتاب "جامع التواريخ" تنسب إلى سنة ١٣١٨ وكانت لا تزال كاملة حتى سنة ١٩٢٦، ثم تشتتت أوراقها بعد ذلك، ووزعت صورها بين مجموعات مختلفة. وتدل صورها على اشتراك عدد من المصورين في رسمها، كما يدل معظمها على أنها ليست معاصرة لتاريخ نسخها، بل يبدو أن بعضها رسم حديثا. وفي متحف المتروبوليتان الآن صورتان من هذه المخطوطة، الأولى تحتوي على خاتمة الفصل الذي كتب عن قبيلة الغز، ويظهر بها شخص صيني في فسطاط قائم وسط النباتات، وهي مرسومة في أسلوب مغولي صيني، يمكن إرجاعه إلى أواخر القرن الرابع عشر.

أما الصورة الثانية، فيمكن إرجاعها هي الأخرى إلى نهاية القرن الرابع عشر، وتمثل السلطان محمود الغزنوي أمام إحدى المدن التي فتحها، وقد صيغ الرسم بألوان زاهية تعتبر مقدمة لمميزات التصوير في العصر التيموري.

وفي المكتبة الأهلية بباريس مخطوطة مشهورة غير مؤرخة من كتاب "جامع التواريخ" نسبها البعض مدة من الوقت إلى القرن الرابع عشر. وتدل سحن أشخاصها وألوان رسومها على أنها لا يمكن أن ترجع إلى ما قبل نهاية القرن الرابع عشر، وهي تمثل مدرسة تبريز حينذاك، وكانت تعمل لأسرة المغول الجلائريين.

وبالرغم من أن الأسرة الإيلخانية من أصل أجنبي عن إيران إلا أنها عاونت على ازدهار الفن القومي في تلك البلاد، وشجعت مصوري البلاط على تصوير نسخ من مخطوطة الشاهنامة (كتاب الملوك)، وهي الملحمة الشعرية التي أتم الفردوسي نظمها سنة ٤٠٠ هجرية (١٠١٠م). وظل هذا الأثر العظيم قرونا عديدة مصدر إلهام لرجال الفن الإيرانيين.

وقوام أحداث هذا الكتاب الحقائق التاريخية، وقوام بعضها الآخر الأساطير الإيرانية القديمة. وتعتبر المخطوطة المعروفة بشاهنامة "ديموت" من أقدم ما وصلنا من نسخ هذا الكتاب، ومن المحتمل أن تكون نسخت في تبريز حوالي سنة ١٣٢٠، وصورت بواسطة مجموعة من الرسامين. ويبدو للباحث في صورها أحيانا أن اثنين من المصورين اشتركا في تصوير صورة واحدة. وتضم هذه المخطوطة ما يقرب من خمس وخمسين صورة، معظمها من الحجم الكبير، وتعتبر كلها من روائع التصوير العالمي، وهي موزعة الآن بين متاحف عدة ومجموعات خاصة في أوربا وأمريكا.

ومن أحسن هذه الصور، ما يحتفظ به متحف الفنون الجميلة ببوسطن، ومتحف فرير للفنون بواشنطن ومجموعات مسز جون د. وركفلر، وإدوارد، وفوربز الصغير، وهنري فيفر، وجان بوزي، وشارل جيليه. ونلاحظ أن العناصر الصينية والإيرانية تظهر جنبا إلى جنب في شاهنامة "ديموت"؛ إذ يتمثل الأسلوب الصيني في المناظر البرية المرسومة بألوان قاتمة، بينما يتمثل الأسلوب الإيراني بألوانه الزاهية في صور الأشخاص والملابس والعمائر. ويذكرنا أسلوب كثير من هذه الصور الفخمة، وخاصة صور المعارك، بالنقوش الحائطية عند قبائل الأويغور التركية، وهي الرسوم التي اكتشفت في حفائر خوجو في التركستان الصينية. ونجح الفنانون نجاحا كبيرا في التعبير عن القوة والعنف والصخب والاحتدام في المعارك الحربية، محاكاة للمعارك التي خاضها المغول أنفسهم. ويشاهد الأسلوب التخطيطي المعروف عند المغول الصينيين أكثر وضوحا في بعض الصور منه في البعض الآخر، مثل صورة "جنازة أسفنديار" المحفوظة بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٦)، فهذا المنظر المزدحم بصور المشيعين الذين يقرنون النواح بحركات مختلفة، بطريقة واقعية وصدق تمثيل للطبيعة، لم يستطع المتأخرون من المصورين الإيرانيين الوصول إليها إلا في حالات نادرة. وتعتبر صور هؤلاء المشيعين دراسة رائعة لسحن المعاصرين من إيرانيين ومغول.

وتوجد مخطوطات أخرى عديدة من الشاهنامة رسمت بأسلوب يخالف تماما أسلوب مدرسة تبريز الذي تمثله شاهنامة "ديموت"، وتحتفظ المكتبات والمجموعات الخاصة بمخطوطتين كاملتين وعدد من

الأوراق المنفصلة من الشاهنامة. وإحدى هاتين المخطوطتين الكاملتين مؤرخة سنة ٧٣١ هجرية (١٣٣٠- ٣١) وموجودة في مكتبة طوبقا بوسراي بإستانبول، وتاريخ الأخرى سنة ١٣٣٣ وهي في لييننجراد. وتوجد أوراق من مخطوطة ثالثة موزعة بين مجموعات مختلفة. وإحدى هذه الأوراق محفوظة بمجموعة "هنري فيفر" (Henri Vever) بباريس، وبها كتابة تشير إلى أن المخطوطة نسخت سنة ٧٤١ هجرية (١٣٤٠- ٤١) لمكتبة قوام الدين حسن وزير إقليم فارس؛ والمرجح أنها نسخت في شيراز، عاصمة ذلك الإقليم.

وهناك خمسة أوراق أخرى من تلك المخطوطة الموزعة، اثنتان منها أهديتا إلى متحف المتروبوليتان من هوارس هيفماير (Horace Havemeyer) ومن الجائز أن ينسب أسلوب صورها إلى مدرسة شيراز، وهو أسلوب أقل إتقانا من أسلوب مدرسة تبريز المعاصرة. ورسوم هذه الصورة محددة بخطوط سوداء على أرضيات باللون الأحمر والمغرة مع قليل من الألوان الإضافية هي الأزرق والأحمر والأخضر الزيتوني والبنفسجي الفاتح أو اللعل (lilac) والمغرة والذهبي. والأساليب الفنية التي سادت هذه الصور هي الأساليب الإيرانية، أما التأثيرات الصينية التي ظهرت واضحة في صور أخرى معاصرة فليس لها في هذه الصور شأن يذكر.

وتوجد مجموعة أخرى من المخطوطات تنتمي إلى بداية العصر المغولي ومعظمها نسخ صغيرة الحجم من "الشاهنامة"، وتمثل صورها

الأسلوب الإيراني الصحيح. وأكثر نسخ هذه المجموعة شهرة نسخة غير كاملة الآن، وتوجد معظم تصاويرها في مجموعة تشستر بيتي بلندن. ويحتفظ متحف المتروبوليتان بصورة واحدة من هذه المخطوطة، كما يحتفظ بست صور من مخطوطة أخرى مشابهة (شكل ١٧). ورسمت هذه الصور بالأسلوب الإيراني الذي ازدهر على أيدي السلاجقة، وهو أسلوب معروف من خزف "الري" المتعدد الألوان (انظر فصل ١٠ القسم الثالث). وصور الأشخاص فيها ذات سحن مغولية، أما التأثير الصيني – وغالبا ما يظهر في المناظر البرية – فإنه أقل وضوحا مما يشاهد في شاهنامة "ديموت"، وتتباين الألوان الرقيقة المستخدمة، والتي يبرز من بينها اللون الفيروزي، تباينا ملحوظا مع لون الأرضية الذهبي. ويوجد بمتحف فرير للفنون بواشنطن عدد من الصور من مخطوطة أخرى من الشاهنامة، تشبه في أسلوبها الصور السابقة، إلا أن اللون الزمردي الأخضر حل في أغلب الأحيان محل اللون الفيروزي الأزرق.

ومما يتصل في الأسلوب الفني بالمخطوطات السابقة، مخطوطة صغيرة من الشاهنامة كانت فيما مضى ضمن مجموعة شولتز (schulz) ولكنها الآن في مجموعة خاصة بنيويورك. وقد رسمت صورها –ثلاثة منها معارة لمتحف المتروبوليتان– بألوان أكثر حيوية من ألوان المخطوطات التي سبق وصفها. وأغلب أرضياتها مكسو باللون الأحمر، وهذه ظاهرة نشأت في فن التصوير الإيراني القديم. ويشبه أسلوب هذه الصور صور مخطوطة "مؤنس الأحرار" وهو ديوان من الشعر الإيراني مؤرخ: رمضان سنة ٧٤١ هجرية (فبراير سنة ١٣٤١).

وثمة ورقة منها في متحف المتروبوليتان (شكل ١٨) زينت من الجانبين بأشرطة من الرسوم الآدمية والحيوانية ترمز إلى معان فلكية خاصة؛ فرسوم الأشخاص الذين يحملون الأهلة على رؤوسهم ترمز إلى القمر، أما الحيوانات المتعددة التي تصحب هؤلاء الأشخاص فتمثل الأبراج الفلكية، وقد رسمت هذه الصور على أرضية حمراء بألوان زرقاء وخضراء وأرجوانية وصفراء يتخللها القليل من اللون الذهبي.

٥ـ مدرسة التصوير التيمورية في إيران (القرن ١٥)

خلف تيمور إيلخانات المغول بعد أن فتح تبريز سنة ١٣٨٦ وبغداد سنة ١٤٠١. وتذكر المراجع التاريخية أن تيمور استقدم فنانين من أهل بغداد إلى مقر ملكه الجديد في سمرقند، ومع هذا فلم يصل إلينا شيء يمكن نسبته إلى مدرسة سمرقند في تلك المدة، على الرغم من وجود عدد من المخطوطات المعاصرة مما كتب في شيراز وبغداد. وينسب إلى المدرسة الأولى (شيراز) ثلاث مخطوطات من الشاهنامة: الأولى مؤرخة سنة ٧٧٢ هجرية (١٣٧٠– ٧١) وهي في مكتبة طوبقا بوسراي بإستانبول، والثالثة مؤرخة سنة ٧٩٦ هجرية (١٣٩٣– ٩٤) وهي بدار الكتب المصرية بالقاهرة، والثالثة وتاريخها سنة ٨٠٠ هجرية (١٣٩٧– ٩٨)، ويوحد منها جزء بالمتحف البريطاني والجزء الآخر في مجموعة تشستر بيتي بلندن.

ولما كانت عناصر كثيرة من الأسلوب التيموري – الذي تطور فيما بعد في هراة – تظهر واضحة كل الوضوح في صور المخطوطات الثلاثة السابقة، فقد اعتبر البعض مدينة شيراز مركزا للمدرسة التيمورية. ويتجلى هذا الأسلوب الجديد في مخطوطة أخرى مهمة من العصر التيموري، محفوظة بالمتحف البريطاني، وهي ديوان شعر للخواجة كرماني نسخت في بغداد سنة ٧٩٩ هجرية (١٣٩٦)، وعلى إحدى تصاويرها توقيع المصور الإيراني جنيد نقاش السلطاني، الذي عمل في بلاط السلطان أحمد الجلائري ببغداد (١٣٨٢– ١٤١٠).

واختار شاه رخ، ابن تيمور وخليفته، مدينة هراة بخراسان مقرا لملكه (١٤٠٤–١٤٤٧). واستخدم شاه رخ كثيرا من الفنانين في نسخ الكتب وتصويرها لمكتبته الشهيرة، ومن بينهم المصور "خليل" الذي اعتبر "واحدا من عجائب عصره الأربعة" والذي يلي "ماني" مباشرة. وكذلك أسس بيسنقر ميرزا بن شاه رخ (المتوفى سنة ١٤٣٣) مكتبة ومعهدا لفنون الكتاب، كان يعمل به أربعون فنانا بين مصور ومذهب وخطاط ومجلد. وجعل على رأسهم الخطاط جعفر البيسنقري. وكان من بين المصورين أمير شاهي من مدينة سبزور (sabzavar)، وغياث الدين وهو أحد أعضاء البعثة التي أوفدها السلطان شاه رخ إلى بلاد الصين.

ومع أن مصوري البلاط استمروا في تصوير الشاهنامة إلا أنهم وجهوا عناية أكثر نحو تصوير كتب الشعر العاطفي والتصوفي الذي نظمه مشاهير الشعراء الإيرانيين أمثال نظامي وسعدي. أما نظامي (١١٤٠–

١٢٠٣) فكتب منظوماته الخمس المشهورة، وهي: مخزن الأسرار، وخسرو وشيرين، وليلى والمجنون، والصور السبع، واسكندرنامه. أما سعدي (١١٨٢- ١٢٩٢) فكتب المنظومتين الشهيرتين وهما: "البستان" أو "فاكهة البستان" و"جلستان" أو "ورد السبتان". وابتكرت مدرسة هراة في تصوير هذه الأشعار أسلوبا تعبيريا يتفق مع طابعها العاطفي والغنائي. وكانت القاعدة أن يرسم الأشخاص رسما أنيقا دقيق الحجم وتوزع في منظر بري زخرفي يمثل الطبيعة الإيرانية بسمائها وجبالها الأسفنجية. والألوان في صور هذه المدرسة قوية ولكنها منسجمة، ذلك بالإضافة إلى ألوان جديدة كثيرة استخدمت في العصر المغولي الأول، ولا شك أن لمدرسة هراة، الفضل في خلق أسلوب وطني إيراني في فن التصوير، وهو الأسلوب الذي أخذ يستوعب تدريجيا التأثيرات الأجنبية.

وازدهر فرع من المدرسة التيمورية في شيراز عاصمة السلطان إبراهيم بن شاه رخ، الذي كتبت وصورت له مجموعة رائعة من الأشعار الإيرانية سنة ١٤١٠ وهي ضمن مجموعة جلبنكيان ومجموعة أخرى من الأشعار بالمتحف البريطاني. وينسب كذلك إلى مدرسة شيراز ديوان شعر تاريخه سنة ١٤٢٠ –كان ببرلين (١- أصيبت المجموعات الإسلامية في برلين بكثير من الخسائر أثناء الحرب الماضية، ولا نعلم الآن تفصيل ما بقي منها وما فقد مما يذكر في هذا الكتاب "المترجم") – ومخطوطة من الشاهنامة في مكتبة بودليان. ويذكر الأستاذ كونل (kuhnel) أن

ألوان الصور في مدرسة شيراز أكثر هدوءا ورقة من مثيلاتها في مدرسة هراة.

وينسب إلى عهد السلطان شاه رخ عدد من المخطوطات الجميلة مما صور في هراة. وثمة نسخة فاخرة من المنظومات الخمسة للشاعر نظامي ضمن مجموعة لويس كارتييه بباريس عليها خاتم السلطان شاه رخ، كما توجد نسخة من "جلستان"، في مجموعة شستر بيتي بلندن، كتبها جعفر البيسنقري سنة ٨٣٠ هجرية (١٤٢٦م)، وتحمل شارة المكتبة التي أنشأها بيسنقر ميرزا. وفي متحف "جلستان" بطهران مخطوطة من الشاهنامة من عمل بيسنقر ميرزا سنة ٨٣٣ هجرية (١٤٢٩- ٣٠). ولم تكن تلك المخطوطة التيمورية الرائعة معروفة للعالم الغربي حتى سنة١٩٣١، ثم ظهرت لأول مرة بلندن في معرض الفن الفارسي. وتتمثل في صورها الاثنتين والعشرين أسمى ما وصلت إليه مدرسة هراة من إبداع في فن التصوير، وتمتاز صور تلك النسخة بألوانها الزاهية، وطابعها الخاص كما تمتاز بكثرة التفاصيل التي تذكرنا بالرقش المعاصر لها. كذلك عرضت بمعرض الفن الفارسي بلندن سنة ١٩٣١ صور فائقة الجمال من مخطوطة "كليلة ودمنة" المحفوظة بمتحف جلستان.

وفي متحف المتروبوليتان مجموعة مهمة من اثنتي عشرة صورة تمثل نوعا آخر من أسلوب المدرسة التيمورية، منتزعة من نسخة من الشاهنامة؛ وهذه يمكن نسبتها إلى نفس المدرسة وإلى نفس العهد الذي

صورت فيه مخطوطة "معراج نامه" أو "كتاب الأنبياء" المحفوظة حاليا بالمكتبة الأهلية في باريس والمكتوبة في هراة سنة ٨٤٠ هجرية (١٤٣٦م). ويمثل (شكل ١٩) إحدى قصص الشاهنامة المشهورة وهي قصة استيلاء رستم على الحصان (رخش). ويزيد في جمال هذه الصورة تعدد ألوان ملابس رستم وتابعه، ولا تقل عظمة المنظر البري، بأشجاره الصينية وأوزاته الطائرة، في الفضاء عن صور الأشخاص أنفسهم.

ويتضح التأثير الصيني كذلك في صورة أخرى تمثل محاولة "كيكاوس" الطيران إلى السماء بربط نسور صغيرة إلى عرشه، وأطرف ما في الصورة منظر السحب الصينية الكبيرة، وهي أكثر تحويرا من مثيلاتها في صور العصر المغولي.

ويتجلى تطور أساليب المدرسة التيمورية في صورة من مخطوطة بمتحف المتروبوليتان سنة ٨٥١ هجرية (١٤٤٧– ٤٨م). وهذه الصورة تمثل خسرو يرقب شيرين الجميلة وهي تستحم (شكل ٢٠). وتدل دقة الرسم ورقة الأسلوب الذي اتبع في معالجة المنظر، وكذا الأشكال الآدمية الصغيرة، على أنها من صميم مدرسة هراة حول منتصف القرن الخامس عشر.

ويختلف الأسلوب في مخطوطة أخرى من "المنظومات الخمسة" للشاعر نظامي نسخت ١٤٤٩– ٥٠م. وفي (شكل ٢١) صورة من تلك المخطوطة تحكي قصة شيرين وحصانها محمولين على

أكتاف حبيبها النحات فرهد. ويبدو من أسلوب الصورة ومن طريقة التلوين احتمال نسبتها إلى مدرسة شيراز في العصر التيموري، إذ اتبع في رسمها أسلوب أكثر تحررا من أسلوب مدرسة هراة كما رسمت المناظر البرية والأشكال الآدمية بتفصيل أقل مما يتبع عادة في هذه المدرسة الأخيرة.

وظل ديوان الشاعر المشهور جامي (١٤١٤- ١٤٩٢)، وهو مجموعة من أشعار التصوف والغناء، مصدرا من مصادر الإلهام التي حركت خيال رجال الفن في العصر التيموري. وفي متحف المتروبوليتان مخطوطة نسخت بين سنتي ١٤٦٣، ١٤٧٩ أي في حياة الشاعر نفسه، ونسخها الخطاط المشهور عبد الكريم الخوارزمي. ولما كان هذا الفنان ممن سبق لهم العمل في بلاط جهان شاه – أحد أفراد أسرة الشاة السوداء التركمانية بتبريز – فمن المحتمل أن ذلك الديوان نسخ هناك. وأسلوب تلك المخطوطة يشبه شبها كبيرا أسلوب مخطوطة أخرى من الديوان نفسه مؤرخة سنة ١٤٦٣ ومحفوظة بالمتحف البريطاني. وهي من كتابة الخطاط عبد الرحيم أخو عبد الكريم هذا، وهما ابنا الخطاط الشهير عبد الرحمن الذي كان له الفضل في تعديل أسلوب كتابة التعليق. ورسمت الستة عشر صورة التي تزين تلك المخطوطة بألوان زاهية تشبه ألوان المينا. وتعتبر الألوان الزاهية والمناظر المحورة وشكل العمامة الخاص التي ألفنا رؤيتها فوق رؤوس كثير من الأشخاص في العصر التيموري، من الصفات المميزة لأسلوب المدرسة التيمورية في غرب

إيران، ويعطينا (شكل ٢٢) مثالا رائعا لمناظر الصيد التي شاع رسمها في صور المدرسة الصفوية خلال القرن السادس عشر.

هذا وتنسب إلى مدرسة سمرقند في النصف الأول من القرن الخامس عشر مخطوطة من كتاب في الفلك "صور الكواكب" محفوظة الآن بالمكتبة الأهلية بباريس، وهي مما نسخ لمكتبة "أولوغ بك"، ابن شاه رخ حاكم بلاد ما وراء النهر فيما بين سنتي ١٤٠٩، ١٤٤٦، ومشيد المرصد المشهور في سمرقند. ويضم متحف المتربوليتان مخطوطة أخرى في علم الفلك تحوي خمسين رسما لمجموعات النجوم. ويشبه أسلوب رسمها وتفاصيل الملابس بها أسلوب العصر التيموري، مما يرجح نسبتها إلى صناعة سمرقند في عهد أولوغ بك.

٦ـ بهزاد ومدرسته.

أشرق في مدينة هراة نور عهد جديد في التصوير الإيراني، بفضل رعاية السلطان حسين ميرزا (١٤٨٦- ١٥٠٦) ووزيره الشاعر الموسيقي المصور مير علي شيرنوائي. أما أشهر مصوري إيران في ذلك العهد فهو كمال الدين بهزاد ويلقب بمعجزة العصر. ولد بهزاد في هراة حوالي سنة ١٤٤٠م، وكتب عنه المؤرخ الإيراني خواندمير (١٤٧٥- ١٥٣٥ أو ٣٧م) يقول: "وضع بهزاد أمامنا من روائع صوره وفنه العجيب النادر، ما يحاكي ما أبدعته ريشة المصور الكبير ماني؛ وطمست أعماله الفنية ذكرى غيره من مصوري العالم، وفاقت صوره صور

غيره من سائر الفنانين، بفضل ما وهبته يده من مقدرة سحرية. وانبعثت الحياة في الجمادات بما كمن بين شعرات فرشاته من عبقرية ونبوغ".

وبعد هزيمة الأسرة التيمورية على أيدي الشيبانيين سنة ١٥٠٧ ميلادية، بقي بهزاد بمدينة هراة في خدمة سلطان الأوزبك الشيباني خان، إلا أنه بعد أن سقطت هذه المدينة حوالي سنة ١٥١٠ في أيدي الشاه إسماعيل الصفوي (١٥٠٢–٢٤) انتقل بهزاد منها إلى تبريز، وأسس في غرب إيران مدرسة فنية كان لها أثر كبير في تقدم التصوير الإيراني فيما بعد. ويذكر المؤرخ "علي" أنه حدث خلال فترة الحرب بين الشاه إسماعيل والأتراك، سنة ١٥١٤، أن زاد انشغال الشاه إسماعيل على مصير أعظم فنانين في بلاطه وهما بهزاد والخطاط شيخ محمود نيسابوري فأخفاهما في أحد الكهوف، وشكر الله بعد المعركة إذ أنقذ له حياتهما. وفي سنة ١٥٢٢ عين الشاه إسماعيل بهزاد قيما على المكتبة الملكية التي ألحق بها معهدا لفنون الكتاب.

وبقي لنا عدد قليل من الصور التي رسمها ووقع عليها بهزاد نفسه، أو التي تتجلى فيها خصائص أسلوبه، ومع هذا فإن بعض الصور التي تحمل إمضاءه منقول عن صوره الأصلية (انظر قسم ١١– الفقرة الأولى من هذا الفصل) وبعضها الآخر مما صور في عهده ثم أضيفت إليه الإمضاءات فيما بعد. وتتجلى خصائص أسلوب بهزاد أحسن ما تتجلى في صور مخطوطتين مهمتين، إحداهما المنظومات الخمسة بالمتحف البريطاني ونسخت سنة ٨٤٦ هجرية (١٤٤٢) وهي تحوي

ثلاث صور رسمت في عصر متأخر عن تاريخ المخطوطة ذاته أي سنة ٨٩٨ هجرية (١٤٩٣). والمخطوطة الثانية كتاب البستان المحفوظ في دار الكتب المصرية بالقاهرة، وتاريخها سنة ٨٩٣ هجرية (١٤٨٨). وتفصح رسوم هاتين المخطوطتين عن مقدرة هذا المصور على ملاحظة الطبيعة وحذقه في محاكاتها.

ومهر بهزاد في استخدام درجات جديدة من الألوان، ابتكرها عن طريق مزجها بعضها ببعض، وتعتبر صور المنظومات الخمسة من النوع الهادئ الألوان، واستخدم فيها اللون الأزرق والرمادي والأخضر. أما صور مخطوطة "البستان" بالقاهرة فتمثل أسمى ما وصل إليه أسلوب بهزاد من إبداع، حتى أنها تعد حقا من روائع الفن سواء من حيث تكوينها ونشاط الحركة فيها، أو من حيث محاكاتها للطبيعة. وفوق هذا فإن رسوم أشخاصها تنطق بذاتية واضحة من حيث التعبير والحركة.

وينسب إلى بهزاد ستة تصاوير على صفحات مزدوجة متقابلة من كتاب ظفرنامة، وهو كتاب عن تاريخ تيمور، محفوظ بمجموعة روبرت جاريت في بلتيمور، ودليل هذه النسبة وجود تأشيرة كتبها الإمبراطور جهانجير. وكتب هذه المخطوطة الخطاط شير علي سنة ٨٧٣ هجرية (١٤٦٧) للسلطان حسين ميرزا. ويحتمل أن تكون هذه الصور أضيفت إلى المخطوطة فيما بعد. وعلى الرغم من أن الألوان المستخدمة أكثر بهجة مما نعرفه عن صور بهزاد، إلا أنها تدل على خصائص أسلوبه،

فكثير من صور الأشخاص وسحن الوجوه يمكن مطابقتها على صوره وصور تلميذه قاسم علي.

وبمتحف المتروبوليتان رسم رائع من مخطوطة ديوان الشاعر جامي (شكل ٢٣) يمثل حلقة ذكر لبعض الدراويش، يمكن نسبته إلى بهزاد أو إلى مدرسته. والصورة جديرة حقا بريشة بهزاد، لأنها تشتمل على كل الخصائص التي تمتاز بها الصور الأصلية التي رسمها هذا الفنان الكبير. ويكمن تكوين المنظر في صورة حلقة الدراويش بمنظر "المعركة" في مخطوطة نظامي المحفوظة في المتحف البريطاني والمصورة سنة ١٤٩٣.

ومن الصفات المميزة لأسلوب بهزاد دقة التنفيذ وحيوية الحركات وذاتية الوجوه والاستغناء عن التفاصيل – وخاصة في رسومه الأخيرة – وتعدد لون البشرة، والمزج العجيب بين الألوان: الأحمر الوردي، والقرمزي، والأحمر القاتم، والأحمر الطوبى، ومختلف درجات اللون الأصفر والأخضر المثبتة على أرضية عشبية ذات لون أخضر داكن.

ومما لا شك فيه أن كثيرا من صور الكتب التي اتبع في تصويرها أسلوب بهزاد إنما هي من عمل تلاميذه، الذين نعرف الكثير منهم. وأكثرهم عونا له وأقربهم منه تلميذه قاسم علي الذي اشتهر برسم الوجوه، ونعرف رسومه من كثير من المخطوطات التي تحوي صورا ممهورة بإمضائه. وبالمتحف البريطاني مخطوطة من المنظومات الخمسة

مؤرخة سنة ٨٩٩ هجرية (١٤٩٤– ٩٥) تضم سبعة صور عليها إمضاء قاسم علي، بينما بالمخطوطة صور عديدة من الممكن نسبتها إلى بهزاد نفسه أو إلى تلميذ آخر من تلاميذه. وهناك صور أخرى في مخطوطتين كتبهما مير علي شيرنوائي وتنسب هذه الصور إلى قاسم علي، وهي محفوظة بمكتبه بودليان ومؤرخة سنة ٨٩٠ هجرية (١٤٨٥) وعلى اثنتين من الصور المتقدمة إمضاء هذا الفنان الذي أظهر كأستاذه بهزاد براعة في التلوين، وإن بدا تكوين موضوعاته أقل إبداعا من أستاذه.

وبمتحف المتروبوليتان صورة في مخطوطة كتبها مير علي شيرنوائي وتتجلى فيها الكثير من خصائص أسلوب قاسم علي، مثل "المروج الذهبية" والأشجار الكبيرة البسيطة، ومحاكاة الطبيعة في تمثيل الخريف بأوراقه المتساقطة. وغالبا ما قلد مصورو العصر الصفوي في القرن السادس عشر، رسوم هذه الأشجار التي ابتدعتها مدرسة بهزاد. أما الألوان الجذابة التي يسودها الأزرق والرمادي والأخضر فتظهر في كثير من رسوم بهزاد وقاسم علي.

٧ـ التصوير في المدرسة الصفوية (القرن ١٦).

في مطلع القرن السادس عشر انتقل مركز التصوير الإيراني من خراسان إلى تبريز في غرب إيران عاش في رعاية الأسرة الصفوية الجديدة، على الرغم من بقاء مدينة هراة – وهي حينذاك عاصمة الإقليم – مركزا للحركة الفنية بعض الوقت. ومن المحتمل أن كثيرا من

المخطوطات التي كتبت في أوائل القرن السادس عشر في هراة وفي بعض مدن خراسان الأخرى قد صورت في تبريز. واستمر تأثير بهزاد سائدا في مدرستي هراة وتبريز، وترسم التلاميذ في مدينة هراة تعاليم أستاذهم الكبير بهزاد، الذي أقام في تبريز منذ سنة ١٥١٠م ويمكن اعتباره مؤسسا لمدرسة التصوير الصفوية بها. وينسب إلى بهزاد عدد من الصور في المدة التي أقامها في تبريز، ولكن أصح ما ينسب إليه: جامة مستديرة بداخلها صورة شخصين في مخطوطة تعد نموذجا للخط الجميل، مؤرخة سنة ١٥٢٤ ومحفوظة الآن في مجموعة خاصة بنيويورك.

وينسب إلى مدرسة هراة كثير من المخطوطات المصورة والصور المفردة، التي ترجع لعصر الشاه إسماعيل. ومن بين هذه الصور ثلاثة في متحف المتروبوليتان واثنتان في متحف اللوفر واثنتان في المكتبة الأهلية بباريس وجميعها مأخوذ من مخطوطة من المنظومات الخمسة للأمير خسرو دهلوي، نسخت في بلخ سنة ٩٠٩ هجرية (١٥٠٣- ١٥٠٤) وتتمثل في التصاوير التي يحتمل أن تكون عملت في هراة بعد فتح الصفويين خراسان سنة ١٥١٠، صفات أسلوب بهزاد حتى ليمكن القول أنها من عمل أحد تلاميذه.

ونرى أسلوب مدرسة هراة في العصر الصفوي المبكر في صورتين وصحيفة العنوان من مخطوطة عرفي "جوي وجوجان" أو الكرة والصولجان وكتب هذه المخطوطة في هراة الخطاط المشهور علي

الحسيني سنة ٩٢٩ هجرية (١٥٢٢- ٢٣)م، وهي محفوظة في مجموعة لويس كارتييه في باريس. ويضع بعض الأشخاص على رؤوسهم، في جميع هذه الصور، عمائم تنتهي بقلنسوة مدببة، وهو شكل استحدث في العصر الصفوي، ويعد من العناصر المميزة للمدرسة الصفوية.

ومن أطرف الصور التي رسمت في أوائل القرن السادس عشر، خمس صور ذات أهمية كبيرة في نسخة من مخطوطة "ديوان حافظ" بمجموعة كارتييه؛ على إحداها إمضاء شيخ زاده، وعلى اثنتين إمضاء سلطان محمد. وكان شيخ زاده الخراساني من تلاميذ بهزاد، ولهذا فإنه حافظ على تقاليد أستاذه ومميزات أسلوبه الفني، أما سلطان محمد فتدل صوره التي سنتحدث عنها بعد قليل على أسلوب يختلف تمام الاختلاف عن أسلوب شيخ زاده.

وتبدو الصلة واضحة بين صور مخطوطة "ديوان حافظ" المحفوظة بمجموعة كارتييه، وصور النسخة الرائعة من مخطوطة المنظومات الخمسة المحفوظة بمتحف المتروبوليتان، والتي نسخها في سنة ٩٣١ هجرية (١٥٢٤- ٢٥م) سلطان محمد نور الشاعر الخطاط ابن سلطان علي المشهدي وتلميذه. وتحتوي هذه المخطوطة التي ظلت في حوزة ملوك إيران حتى سنة ١٩٠٨م، على خمس عشرة صورة رائعة، تمثل واحدة منها زواج خسرو وشيرين ومؤرخة في رجب سنة ٩٣١ هجرية، (إبريل سنة ١٥٢٥). ويتجلى في تصويرة أخرى تمثل خسرو بين رجال حاشيته (شكل ٢٤) الأسلوب الصادق للمدرسة الصفوية الأولى

التي ازدهرت في هراة. أما الأسلوب المتبع في رسم أشخاص هذه الصورة فيشبه إلى حد كبير أسلوب شيخ زاده في مخطوطة "ديوان حافظ" المحفوظة بمجموعة كارتييه، والتي يرى الأستاذ كونل أخيرا نسبتها إليه، باعتبارها نوع من التطور في أسلوبه.

ويتضح هذا التطور من كثرة التفاصيل الزخرفية في رسوم العمائر والملابس، وزاد في فخامة الرسم استخدام مجموعات من الألوان الجديدة، نراها في صورة ليلى والمجنون في المدرسة (لوحة ١)، وتختلف إحدى صور هذه المخطوطة (شكل ٢٥) عن بقية الصور، إذ أنها من رسم فنان آخر من مدرسة تبريز، وهي تمثل خاقانا يستقبل الإسكندر. أما رسوم الأشخاص وطريقة طي العمامة بإحكام حول القلنسوة فمن الأشياء المعروفة لنا عن مصوري بلاط الشاه طهماسب، وتذكرنا الألوان الباهتة ورسم الحشائش المنثورة وسحن الوجوه بباكورة إنتاج سلطان محمد.

وأوجه الشبه كبيرة بين صور مخطوطة نظامي المؤرخة سنة ١٥٢٥ والمحفوظة بمتحف المتروبوليتان، وبين صور مير علي شيرنوائي في مخطوطة "الديوان" المحفوظة في المكتبة الأهلية بباريس، والمكتوبة في هراة سنة ٩٣٣ هجرية (١٥٢٦- ٢٧). ذلك أن معظم صور مخطوطة الديوان رسمت بنفس الأسلوب الذي اتبع في رسم صور مخطوطة نظامي، ولهذا فإنه يصح نسبتها هي الأخرى إلى المصور شيخ زاده. ونلاحظ هنا – كما لاحظنا في مخطوطة نظامي – احتمال أن

تكون إحدى صور مخطوطة الديوان المؤرخة سنة ٩٣٣ هجرية من عمل المصور سلطان محمد. وغالبية صور هاتين المخطوطتين وكذلك صور مخطوطة الديوان في مجموعة كارتييه عملت في هراة، ثم نقلت قبل إتمامها إلى تبريز، لإيداعها في مكتبة شاه طهماسب، وهناك أتم المصور سلطان محمد تصويرها. وكان هذا المصور تلميذ ميرك، ثم أصبح كبير الرسامين في البلاط ومديرا لمعهد التصوير، وكان كلاهما نديما للشاه طهماسب الذي كان بدوره يتلقى دروسا في هذا الفن على يدي سلطان محمد.

وتعد المخطوطات التي كتبت في تبريز وصورت خاصة للشاه طهماسب من أروع وأنفس ما صور على الإطلاق. ويتجلى الأسلوب الذي تطور على أيدي فناني بلاطه، في نسخة من المنظومات الخمسة في المتحف البريطاني، كتبت للشاه طهماسب فيما بين سنتي ١٥٣٩ و ١٥٤٣، وكذا بعض تصاوير يمكن نسبتها إلى سلطان محمد في نسخة غنية بتزاويقها من الشاهنامة يرجع تاريخا إلى ١٥٣٧، وهي محفوظة بمجموعة البارون موريس دي روتشيلد في باريس. وبتلك النسخة صورتان تحملان إمضاء سلطان محمد، وعلى غيرها من الصور إمضاءات ميرك، ومظفر علي، ومير سيد علي، وميرزا علي.

وفي هذه الصور جميعها كثير من الصفات الفنية المشتركة، وهي صفات يحتمل أن تكون تطورت على يد ميرك وسلطان محمد بارشاد بهزاد أستاذ ميرك نفسه، ويمتاز أسلوب صور تلك النسخة برشاقة الرسم،

والثروة الزخرفية والصنعة الدقيقة، كما تتجلى في رسوم الأشخاص مظاهر العظمة والأبهة التي عاشها بلاط الشاه طهماسب.

ولسلطان محمد ولغيره من بعض رجال الفن فضل إنتاج عدد من التصاوير الفردية، بالإضافة إلى صور المخطوطات، وهذه الصور غالبا ما تكون لأشخاص في ميعة الصبا ولأمراء وأميرات من أهل البلاط وللشاه طهماسب نفسه، كالصورة التي بمتحف بوسطن والتي تحمل إمضاء المصور شاه محمد. ومن بين فناني الصور الفردية مير نقاش الذي عمل مع سلطان محمد في تبريز. وتنسب إلى سلطان محمد صورة شخصية في مجموعة كارتييه تمثل أميرا مصحوبا بخادمه، وتعد من أبدع أمثلة الصور المعروفة من العهد الصفوي.

ويتضح أسلوب مصوري بلاط الشاه طهماسب من كثير من صور المخطوطات الجميلة المحفوظة بمتحف المتروبوليتان، من ذلك صورة تمثل منظر حديقة ويحتمل أن تكون أصلا إحدى صور مخطوطة نظامي التي ترجع إلى النصف الأول من القرن السادس عشر، ومع تلك الصورة صورتان أخريان من الشاهنامة تمثلان حلقة من تاريخ حياة زال والد رستم، ويصح نسبتهما إلى النصف الثاني من القرن السادس عشر.

ومن أشهر مصوري النصف الثاني من القرن السادس عشر، الذين لا نعرف عنهم سوى القليل، المصور أستاذ محمدي، ولعله ابن وتلميذ سلطان محمد. ولمحمدي عدد من الرسوم الملونة، والتصاوير

التي تحمل توقيعه، ومن المؤكد نسبة بعضها إليه. وأشهر ما يعرف لهذا المصور رسم لمنظر بري استخدمت فيه بعض الألوان وهو محفوظ بمتحف اللوفر، وعليه إمضاء محمدي، وتاريخه سنة ٩٨٦ هجرية (١٥٧٨). وله رسوم أخرى ممضاة ذات أهمية كبيرة، محفوظة في المكتبة الأهلية بباريس، وفي مجموعة هوفر (Hofer) بكمبردج وفي متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن.

وبمتحف المتروبوليتان تصويرة ورسمان بالألوان الباهتة تمثل أسلوب أستاذ محمدي، ويحتمل أن تكون التصويرة – وتمثل جماعة يصيدون – منزوعة من إحدى المرقعات (Albums). وهي تشبه إلى حد كبير تصويرة بمتحف بوسطن، رسمت حوالي سنة ١٥٨٣. وتظهر في هذا الرسوم والصور، خصائص أسلوب أستاذ محمدي، وهي الأشخاص الطوال القامة، والوجوه الصغيرة المستديرة كما تمتاز بالواقعية في رسم المناظر البرية، ومناظر الحياة اليومية في الريف. ويلحق بالرسوم المتقدمة، عدة رسوم أخرى، في مجموعة جورج د. برات، يتمثل فيها أسلوب أستاذ محمدي.

وسار فنانو النصف الثاني من القرن السادس عشر في تبريز وشيراز وفي مدن أخرى بغرب وجنوب إيران، على الأساليب التي قررها مصورو بلاط الشاه طهماسب، ولكن أعمال أولئك المصورين تكشف عن مظاهر اضمحلال فني وافتقار إلى التعمق والإبداع؛ وازدحمت صورهم بالموضوعات، وبعدت رسومهم عن الإتقان. وبمتحف

المتروبوليتان عدد غير قليل من المخطوطات والتصاوير الفردية، من ذلك نسخة من ديوان جامي، لقصة "يوسف وزليخة" كتبها محمد قوام الشيرازي وتحتوي على أربع صور يحتمل أن تكون من عمل أحد فناني شيراز حوالي سنة ١٥٨٠.

٨ـ مدرسة بخارى (القرن السادس عشر)

ازدهرت في بخارى مدرسة للتصوير معاصرة للمدرسة الصفوية، ويرجع تاريخ تلك المدرسة إلى سنة ١٥٠٠، حين صارت بخارى في قبضة الشيبانيين والخطاطين من مدرسة هراة، وواصل هؤلاء العمل محتفظين بأساليب المدرسة التيمورية، وعلى الأخص أساليب المصور بهزاد. ومن بين من وفد على بخارى قبل ذلك التاريخ المصور محمود مذهب، تلميذ الخطاط المشهور بـ علي. ولمحمود مذهب أعمال كثيرة معروفة وممضاة باسمه وبعضها يرجع إلى فترة وجوده في هراة؛ من ذلك المناظر الغرامية المرسومة في مرقعة محفوظة في أحد أضرحة مدينة مشهد. وتحتوي هذه المرقعة كذلك على صور من عمل تلميذه عبد الله، وكلها من أسلوب مدرسة بخارى. أما إنتاج محمود مذهب في بخارى فيتمثل في مصورة على صحيفتين، من مخطوطة "مخزن الأسرار لنظامي" وهي محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس، ونسخا في بخاري مير علي سنة ٩٤٤ هجرية (١٥٣٧– ٣٨م).

وبمتحف المتروبوليتان ثلاث مخطوطات وعدد من الصور من مدرسة بخارى، إحداها مخطوطة "يوسف وزليخة" للشاعر جامي، كتبها مير علي الحسيني سنة ٩٣٠ هجرية (١٥٢٣–٢٤). أما الصور التي تصحبها فربما كانت متأخرة بعض الوقت، ويحتمل أن تكون حوالي سنة ١٥٤٠م. ويظهر تأثير مدرسة بهزاد واضحا في المناظر البرية والأشكال الآدمية وخاصة في العمائم المميزة لمدرسة بخارى. ويشاهد نفس الأسلوب في صور المخطوطة الثانية، هي نسخة من كتاب البستان لسعدي. ويمثل (شكل ٢٧) منظر سلطان سوري يناقش درويشا في حديقته، واستخدمت في الصورة الألوان الزاهية التي تشبه ألوان المينا، وفيها اللون الأحمر القرمزي الساطع الذي يعد من مميزات مدرسة بخارى في القرن السادس عشر. أما المخطوطة الأخيرة من تلك المخطوطات الثلاث وهي "فتوح الحرمين" لمحيي لاري فتضم ستة عشر رسما.

٩ـ التصوير الصفوي في عهد الشاه عباس وما بعده (أواخر القرن ١٦ـ١٧)

من الملاحظ أن إنتاج الكتب الثمينة أخذ في التدهور في أواخر القرن السادس عشر، ولكن عادة تصوير المخطوطات ظلت قائمة، ولاسيما شاهنامة الفردوسي، غير أنه كثر الميل نحو تصوير المناظر والدراويش والأمراء في صورة مفردة، وفق أسلوب أستاذ محمدي في معظم الأحيان. وأصبح رسم الشباب من الأشراف في ثيابهم الأنيقة من الموضوعات المفضلة في شرق إيران وغربها. وشاع بين فناني عصر

الشاه عباس – وكان من كبار رعاة الفنون – أسلوب جديد في رسم العمائم الكبيرة ذات الريش والأزهار.

اتخذ الشاه عباس مدينة أصفهان عاصمة له، وشيد فيها كثيرا من القصور والمساجد الفخمة، كما أنشأ بها معهدا لفنون التصوير، نسخ فيه الفنانون الإيرانيون الكثير من مؤلفات العلماء الأول. وزينت جدران قاعة "جهر ستون"، أي ذات الأربعين عمودا، وحديقة قصر "عالي قابو" أي البوابة الكبيرة، بصور متعددة رسمت بأسلوب رضا عباسي؛ وتضم بينها صورا لبعض الهولنديين وغيرهم من الأوربيين.

ويحتفظ متحف المتروبوليتان بمخطوطتين من الشاهنامة تنتميان إلى عصر الشاه عباس، وتزدانان بصور كثيرة؛ تاريخ إحداهما سنة ٩٩٦ هجرية (١٥٨٧– ٨٨)، وتحتوي على أربعين صفحة مصورة تصويرا بديعا؛ وتاريخ الأخرى بين سنتي ١٠١٤ و ١٠١٦ هجرية (١٦٠٥– ١٦٠٨) وتحتوي على خمس وثمانين صورة كبيرة، وتكشف دراسة هذه الصور عن خصائص كثيرة مما تمتاز به صور رضا عباسي، وهو إذ ذاك أشهر مصوري وخطاطي عصري الشاه عباس (١٥٨٧– ١٦٢٨) والشاه صفي من بعده (١٦٢٩– ١٦٤٢). وخلف رضا عباسي مجموعة كبيرة من الصور والرسوم التي وقعها بإمضائه فيما بين سنتي ١٥٩٨ و ١٦٤٣. ويمتاز أسلوبه بدقة الملاحظة لكثير من شئون الحياة، كما يتضح من رسوم الأشخاص والصور الفردية التي رسمها. ويلاحظ على رسوم رضا عباسي، تأثرها بأسلوب الكتابة الخطية من حيث تكونها من

عدة خطوط منحنية، وخطوط قصيرة. وربما كانت هذه الطريقة من ابتكار المصور أقارضا الذي زاد نشاطه في نهاية حكم الشاه طهماسب، ثم استمر من بعده في عهد الشاه عباس. وأعمال هذا المصور المعروفة تحمل إمضاءه، وهي محفوظة في متاحف بوسطن واللوفر والمكتبة الأهلية بباريس.

وبمتحف المتروبوليتان أيضا مجموعة من الصور من إنتاج رضا عباسي وخلفه أقارضا. ومنها رسم تخطيطي من كراسة، يمثل رجلا يحيك ثوبا (شكل ٢٨)؛ وصورتان أخريان تمتازان بألوانهما الهادئة، وتمثل إحداهما شابا يحمل كأسا وزجاجة خمر، وتمثل الأخرى كهلا يتوكأ على عكازه (شكل ٢٩). وكلتا الصورتين موقع عليهما بهذه العبارة: "رقمه كمينه رضا عباسي".

وكان أسلوب رضا عباسي هو الأسلوب السائد في التصوير الإيراني في النصف الثاني من القرن السابع عشر وطوال القرن الثامن عشر. وقد قلده كثير من فناني عصره ومن هؤلاء المصورين: يوسف ومحمد قاسم، ولكن كانت تنقصهم جميعا موهبة أستاذهم. وفي مجموعة متحف المتروبوليتان رسم من عمل محمد قاسم مؤرخ سنة ١١٤ هجرية، ومن الواضح أن صحته سنة ١١١٤ هجرية (١٧٠٢-٣م). وهذا الرسم يمثل تلميذا يضرب في "الفلقة".

ثم أخذ التصوير الإيراني في القرن الثامن عشر يتدهور تدهورا كبيرا سواء في النقوش الحائطية أو في صور المخطوطات، ويرجع ذلك إلى عاملين: أحدهما التأثير الأوروبي، والثاني انعدام المقدرة الإنشائية في الأمة حينذاك.

١٠ـ التصوير التركي

لا تزال معرفتنا ضئيلة بتاريخ فن التصوير في تركيا إذ أن الباحثين لم يطرقوا بعد معظم مكتبات إستانبول الزاخرة بالتراث الفني، ومع ذلك فإننا نعلم من المراجع التاريخية أن السلاطين الأتراك استخدموا الفنانين الإيرانيين والأوربيين. ومن بين مشاهير المصورين الأوروبيين الذي استدعاهم السلطان محمد الثاني (١٤٥١– ١٤٨١م) إلى القسطنطينية سنة ١٤٨٠م، المصور الإيطالي جنتيلي بلليني (Gentile Bellini) الذي كلف برسم صورة للسلطان، وهي الصورة المعروضة حاليا في المتحف الوطني (National Gallery) بلندن. ومن بين رجال الفن الإيرانيين الذين عملوا في القسطنطينية المصور شاه قولي الذي وصل إلى مكان الصدارة في بلاط السلطان سليمان القانوني (١٥٢٠– ١٥٦٦) والمصور ولي جان التبريزي الذي قدم الأستانة سنة ١٥٨٧ وأصبح من مصوري البلاط العثماني. واشتهر شاه قولي برسم أوراق الساز وهي أوراق كبيرة مقوسة، أما ولي جان تلميذ سياوش (Siyawush)، فقد امتدحه المؤرخ علي، وأشاد بريشته السحرية ورقة أعماله. وأغرم كل منهما برسم الحوريات وعذارى الجنة ذوات الأجنحة،

وتوجد أمثلة كثيرة من أعمالهما في المجموعات الأوروبية والأمريكية، وخصوصا في المكتبة الأهلية بباريس ومتحف فرير للفنون في واشنطن.

وساهم الفنانون الإيرانيون الذين استخدموا في البلاط التركي، في تصوير بعض المخطوطات مثل مخطوطة "تاريخ سلاطين آل عثمان" وكتاب "سليمان نامه" وهذا الأخير عبارة عن مجموعة من القصص كتبها الفردوسي – من بروسة– للسلطان بايزيد الثاني (١٤٨١– ١٥١٢).

وبمتحف المتروبوليتان (شكل ٣٠) صورة تركية رائعة منزوعة من مخطوطة غير معروفة. ويشهد أسلوبها بأصله الإيراني، ولكن الملابس والعمامة الكبيرة وأغطية الرأس الأخرى تركية المظهر. وشاع في المدرسة التركية كذلك استخدام اللون الأخضر الزاهي المائل إلى الاصفرار. ومن الصور المرسومة بأسلوب تركي خالص، عدة نماذج بمجموعة تشستر بيتي بلندن، وكانت أصلا ضمن مخطوطة "سليمان نامه" الكبيرة المؤرخة سنة ٩٨٧ هجرية (١٥٧٩). وفي المكتبة الأهلية بباريس مرقعة بها صورة لسليمان القانوني ممتطيا جواده؛ وتعتبر هذه الصورة مثلا رائعا فذا لتصوير الأشخاص في الفن التركي.

١١ـ التصوير الهندي (المدرسة المغولية الهندية)

كان من نتائج فتح بلاد هندستان، على يد بابر أحد حفدة تيمور، انسياب الحضارة الإسلامية إلى الهند. على أنه وإن انتعش بالبلاط المغولي أسلوب مزاجه الأساليب الهندية الإيرانية إلا أن

الأساليب الوطنية الهندية ظلت مزدهرة بين رجال الفن من الهنود، وخاصة في راجبوتانا (Rajputana) في شمالي الهند.

أـ عصر بابر (١٥٢٦ـ ١٥٣٠م)، **عصر همايون** (١٥٣٠ـ ١٥٥٦م)، **عصر أكبر** (١٥٥٦ـ ١٦٠٥م).

مازالت معرفتنا ضئيلة بالصور التي عملت في بلاط بابر، وإن كنا نعلم من المراجع التاريخية أن هذا الإمبراطور كان راعيا للفنون الجميلة، وفيلسوفا عالما، ورحالة كبيرا، وصيادا ماهرا محبا للطبيعة، على أن صور المخطوطات التي تنسب إلى عصره قليلة نادرة؛ وثمة صورة ينسبها الأستاذ كونل إلى هذا العهد، وتتمثل معركة بحرية، وكانت ضمن مرقعة يملكها جهانجير فيما مضى وكانت أخيرا في مكتبة الدولة ببرلين. وتبين هذه الصورة بوضوح تأثيرات بهزاد ومدرسة بخارى.

جاء همايون من بعد بابر، ولكن الأمير شيرشاه قاومه وأجبره على الرحيل سنة ١٥٤٠، ولم يستطع استرداد ملكه إلا عام ١٥٥٥، وقضى همايون أيام المنفى ببلاد إيران، في ضيافة الشاه طهماسب، وهناك تعرف على كثير من كبار رجال الفنون الذين كانوا يعملون بالبلاط الإيراني. وفي تبريز التقى همايون بالمصور عبد الصمد الشيرازي وميرسيد علي، واستدعاهما سنة ١٥٤٩ إلى بلاطه في كابل حيث صورا له القصة الإيرانية المشهورة "الأمير حمزة" وهي من قصص المغامرات الخيالية. وأصبح هذان المصوران المؤسسين الحقيقيين للمدرسة المغولية

في التصوير. واشتملت قصة "الأمير حمزة" في أول أمرها على أربعمائة وألف صورة كبيرة، مرسومة على القماش، ولم يصلنا منها إلا القليل، وهو موزع اليوم بين مجموعات كثيرة؛ ويحظى المتحف الصناعي بفيينا ومتحف فكتوريا وألبرت بلندن بأكبر عدد منها. وفي الولايات المتحدة ما يقرب من خمسة عشر صورة من هذه القصة، خمس منها موجودة في متحف المتروبوليتان. وأكثر هذه الصور مما رسم زمن السلطان "أكبر" الذي خلف همايون، وهي من عمل مير سيد علي وعبد الصمد بمساعدة بعض المصورين الهنود.

وكان "أكبر" كأبيه همايون محبا للفنون ومشجعا لها وخاصة فن التصوير. وفي سنة ١٥٦٩ م أنشأ مدينة جديدة، هي فتح بورسكري (Fathpur- Sikri) وجعلها عاصمة له. وزين قصوره فيها وفي غيرها من المدن برسوم حائطية فاخرة عملها له فنانون من إيران والهند. وأراد السلطان "أكبر" أن يشجع على إنشاء مدرسة وطنية للتصوير فأسس معهدا حكوميا التحق به حوالي مائة فنان هندي كانوا يعملون تحت إرشاد المصورين الإيرانيين. وجاء في كتاب "عيني أكبري" أو "منشئات أكبر" الذي كتبه المؤرخ أبو الفضل، أن هؤلاء الفنانين قاموا بتصوير المخططات الشعرية والنثرية الإيرانية.

ولم يقتصر الفنانون الهنود على تلقي أصول الفن على أيدي المصورين الإيرانيين الذين كانوا يعملون في البلاط الهندي، بل جمعت لهم في المكتبة الإمبراطورية كثير من المخطوطات الإيرانية الفاخرة التي

أبدعتها ريشة بهزاد وميرك وسلطان محمد. وشغل مصورو بلاط أكبر بعمل نسخ من تلك الروائع الإيرانية. من ذلك في متحف المتروبوليتان نسخة من مخطوطة "هفت بيكر" أو "صور الأشخاص السبعة" للشاعر نظامي وقد عملت للسلطان "أكبر"، وتاريخها سنة ٩٨٨ هجرية (١٥٨٠- ٨١م). وهذه المخطوطة تضم خمس صور عليها إمضاء بهزاد، ولكنا لا نثق في صحة هذه الإمضاءات لأن أسلوب الصور لا يعبر عن فن بهزاد، ولكنه يمثل بوضوح العصر التيموري المبكر، كما أن أطياف الألوان وبعض تفاصيل الرسم تدل على أنها نقلت – في عهد "أكبر" – عن مخطوطة ترجع إلى القرن الخامس عشر.

وتم تصوير قصة "الأمير حمزة" فيما بين سنتي ١٥٥٦ و ١٥٧٥ تقريبا. وتعطينا صور تلك القصة، فكرة واضحة عن فن العمارة وعن العادات في العصر المغولي. على أنه وإن كانت المناظر البرية ورسوم الرجال والنساء هندية صرفة، إلا أنه لا ينتظر في ذلك العصر إلا أن تكون الألوان والرسوم والزخارف ذات صفات إيرانية واضحة كما يبدو من شكل ٣١، الذي يمثل منظر معركة حربية.

وفي أواخر القرن السادس عشر أصبح التصوير المغولي فنا وطنيا صريحا في أسلوبه، نتيجة التأثر بالأساليب الهندية التي أدخلها الفنانون الهنود من كشمير وكجرات والبنجاب. ومن بين المخطوطات التي تولى فنانو البلاط تصويرها، مجموعة من الكتب التاريخية عن حياة تيمور وبابر وأكبر. وفي مجموعة تشستر بيتي بلندن مخطوطة بديعة غير

كاملة، من كتاب "أكبر نامه" بها صور من عمل دهرمداسن وسنوله وشنكر ولعل وسرداس ونارسنغ وفروخ بج وكند وجفردهان. وتعتبر المجموعة التي يحتفظ بها متحف المتروبوليتان لهؤلاء الفنانين أحسن مجال لدراسة أساليب المشهورين من مصوري العصر المغولي. ومن الصور التي تعبر عن عصر "أكبر" أصدق تعبير صورة في مخطوطة "تيمورنامه" تمثل تيمور يستقبل أسيرين من أشراف الأتراك (شكل ٣٢)، وتتجلى في تلك الصورة المنسوبة إلى دهرمداس جميع مميزات الأسلوب المغولي الهندي الجديد – وهو أسلوب يجمع بين العناصر الإيرانية والهندية والأوربية – وقد استمرت التقاليد الإيرانية مرعية؛ غير أن صور الأشخاص والمناظر البرية رسمت بطريقة لم تكن معروفة في الفن الإيراني، إذ أدخل المصور المغولي في فنه – متأثرا في ذلك بالفن الأوروبي – بطريقة إحاطة المناظر البرية بالأجواء المناسبة، والعناية بقواعد المنظور، بالإضافة إلى محاكاة الطبيعة في رسم الوجوه والملابس.

على أن "أكبر" أعجب كثيرا بفن التصوير الأوروبي الذي وصله منه الكثير عن طريق إرساليات الجزويت، وفي مارس سنة ١٥٨٠ وصلت إلى فتح بورسكري إرسالية من الجزويت وأهدت الإمبراطور "أكبر" نسخة من إنجيل "بلانتين" مزينة برسوم من عمل مصورين فلمنكيين، كما أهدته صورتين جميلتين للمسيح والعذراء.

وكان بزاون ولعل، وداس وانت في طليعة مصوري بلاط الإمبراطور "أكبر". وتتلمذ بزاون على عبد الصمد إلا أن أسلوبه خلص من التأثيرات الإيرانية. وكتب المؤرخ أبو الفضل عنه يقول: "وبزاون أكثر المصورين براعة في رسم الخلفيات وملامح الوجوه، وتوزيع الألوان، وتصوير الأشخاص، وغير ذلك من نواحي النواحي الفنية أن كثيرا من النقاد يفضله على داس وانت.

ولبزاون بمتحف المتروبوليتان، صورة جميلة (شكل ٣٣)، وهي مرسومة بألوان الطباشير (pastek) ومحددة أشكالها بخطوط خفيفة. وتشهد طريقة رسم المنظور في هذه الصورة، كما يشهد قرب رسم الأشخاص من الطبيعة بمدى تأثير الفن الأوروبي على بزاون.

وبمتحف المتروبوليتان عدد آخر من صور المخطوطات الجميلة من عصر "أكبر"، وتحمل إمضاءات المصورين: فروخ بج، ونارسنغ، ومنوهر، وخام كران. وأجدرها بالذكر ثلاث صور في مخطوطة "رزم نامه" وهي الترجمة الإيرانية للملحمة الهندية "ماها بهاراتا" وأكثر هذه الصور الثلاث إبداعا صورة تمثل "كرشنا" وهو يحاول أن يرفع جبل جفردهان.

ب- عصر جهانجير (١٦٠٥- ١٦٢٨)

خلف السلطان "أكبر" في حكم الهند ابنه جهانجير الذي يعد من خير رعاة الفنون؛ ويمكن القول إن الأساليب المغولية وضحت تماما فيما عمل في عصره من التصاوير، وإن لم تغب عنها بعد التأثيرات الإيرانية.

وكان إعجاب جهانجير برسوم الكتب وتزاويقها أقل من إعجابه بمناظر أحداث عصره وبالدراسة الصحيحة للنبات والحيوان وهي الموضوعات التي أولع بها إلى حد بعيد. واعتاد هذا الإمبراطور أن يصحب في رحلاته اثنين أو ثلاثة من مصوري البلاط لتسجيل ما يعرض أثناء الرحلة من الحوادث المهمة. وبرع منصور ومراد ومنوهر في رسم الطيور والحيوانات، وامتاز منصور بإتقان رسم الزهور، وسجل السلطان جهانجير في مواضع كثيرة من مذكراته إعجابه بمقدرته فقال: "أصبح الأستاذ منصور نادرة عصره في فن الرسم"... "وقد رسم نادر العصر، الأستاذ منصور، من أزهار كشمير، التي تفوق الحصر، أكثر من مائة نوع". ولسنا نعرف غير صورة واحدة لدراسات الأزهار وقعها منصور بإمضائه، وهي محفوظة في مرقعة بمكتبه حبيب كنج في إقليم عليكزه بالهند. وبمتحف المتروبوليتان صورة جميلة لدراج (طائر يشبه الطاووس) في منظر بري، وتنتشر في مهاد الصورة من حوله أنواع مختلفة من الأزهار، ويحتمل نسبة هذه الصورة إلى أحد تلاميذ الأستاذ منصور المهرة ويوجد هذا الرسم على ظهر صورة شخصية لشاه جهان.

أصبح رسم الصور الشخصية في عصر جهانجير شائعا إلى حد كبير. وكثيرا ما رسم الإمبراطور نفسه، إما بمفرده أو بين رجال حاشيته، وقلده في ذلك النبلاء المحيطون به. أما رسامو الصور الشخصية في بلاط جهانجير فقد ذاعت منهم شهرة بشهنداس ومنوهر، ومحمد نادر، وأبو الحسن، وجفردهان. وكان أبو الحسن الإيراني – ابن أقارضا– أحب رسامي الصور الشخصية لدى جهانجير، وقد خلع عليه لقب "نادر

الزمان"، ومن بين الصور التي ترجع إلى عصر هذا السلطان، صورة رائعة بمتحف المتروبوليتان، تمثل الإمبراطور يراقب معركة بين فيلين (شكل ٣٤)، ونلمح في رسم وجوه الأشخاص ولاسيما وجه جهانكير، مدى النضج والإتقان في رسم الصور الشخصية في المدرسة الهندية المغولية.

وكان تصوير المتصوفين والنساك الهنود وهم يحادثون الأمراء والأشراف من أحب الموضوعات عند رجال الفن في العصر المغولي، ويحتفظ متحف المتروبوليتان بمثال واضح لهذا النوع عليه إمضاء منوهرداس، كما يحتفظ بصورة أخرى من عمل هنهار تمثل جهانجير أثناء زيارته لأحد النساك.

جـ عصرا شاه جهان (١٦٢٨ـ ١٦٥٨) وأورابخزيب (١٦٥٨ـ ١٧٠٧).

وصل الفن المغولي في تصوير الأشخاص إلى قمته في عصر شاه جهان، وانعكست فخامة الحياة في البلاط انعكاسا رائعا في الصور المفردة للأشخاص وللمجالس الرسمية. وفي متحف المتروبوليتان صورتان مشهورتان لشاه جهان: إحداهما تمثله جالسا جلسة رسمية على عرش الطاووس (شكل ٣٥) وتمثله الأخرى على ظهر جواد مرتديا ثيابه الملكية الفاخرة. والألوان زاهية في هاتين الصورتين، والوجوه مرسومة في رقة وقرب من الطبيعة حتى لتبدو غاية في دقة التفاصيل. وكان في مقدمة رجال الفن في ذلك العصر محمد فخر الله خان، ومير هاشم، وهنهار، وبشتر، وانوب تشاتار، ولهذا الأخير صورة شخصية لسيد أمير خان ضمن مجموعة متحف المتروبوليتان.

وأغرم داراشيكوه (Dara Shikoh)، الابن الأكبر لشاه جهان بجمع الصور، ورعاية الفنون كوالده، ولكنه لم يتول الحكم ولم يجلس على عرش أبيه لأن أخاه الأصغر أورانجزيب اغتصبه منه، ومع ذلك فلهذا الأمير صور شخصية عديدة، منها صورة بمتحف المتروبوليتان تمثله ممتطيا جواده وبطانته من حوله.

أما في عهد أورانجزيب فقد قل عدد مصوري البلاط، إلا أن الأشراف وكبار موظفي الدولة أخذوا في استخدام المصورين لحسابهم الخاص، ويحتفظ متحف المتروبوليتان – من هذا العصر – بكثير من الصور الشخصية. ثم تجمعت عدة عوامل من بينها انصراف الماوك عن رعاية الفن، على تدهور فن التصوير المغولي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

١٢ـ التصوير الهندي: مدرسة راجيوت.

عاصرت المدرسة المغولية في التصوير مدارس وطنية عديدة ازدهرت في شمال الهند، في راجبوتانا، وبندلخاند والبنجاب. ويقسم الأستاذ كومرازومي صور مدرسة راجبوت إلى مجموعتين رئيسيتين: راجستاني (راجبوتانا وبندلخاند)، وباهاري وتنقسم هذه المجموعة الأخيرة إلى مدرستي جامو (Jammu) وكنجرا (Kangra).

وترجع أقدم الأمثلة التي نعرفها من مدرسة راجبوت إلى أواخر القرن السادس عشر أو أوائل السابع عشر. ويختلف أسلوب هذه

المدرسة عن أسلوب المدرسة المغولية في اعتماد مدرسة راجبوت على تقاليد المدارس الهندية الوطنية وأساليبها ومبتكراتها من الرسوم الحائطية الفخمة في أجانتا وباغ، ولهذا تظهر في منتجاتها مميزات الفن الشعبي. وكما تغير الأسلوب، تغيرت كذلك الموضوعات التي شاعت في المدرسة المغولية، والتي اهتمت بوجه خاص برسم صور الأشخاص وتسجيل الأحداث التاريخية. على حين اقتبست المدرسة الراجبوتية موضوعاتها مباشرة من الأدب الشعبي والملاحم الهندية الكبيرة.

ولعل أحسن الأمثلة إيضاحا لخصائص مدرسة راجاستاني (Rajasthani) هي رسوم "راجمالا" التي تمثل ستة وثلاثين وضعا موسيقيا راقصا، ينسبها النقادة كومرازومي إلى أواخر القرن السادس عشر. وبمتحف المتروبوليتان صورتان من هذا النوع، إحداهما وضع سادمالارا راجيني (شكل ٣٦)، وفيها نلاحظ أن دقة الرسم وبريق الألوان يختلفان اختلافا تاما عن الأساليب المتبعة في الصور المغولية. ونجد نوعا آخر من تصوير مدرسة راجبوت في صورة بالمتحف المتروبوليتان من مخطوطة من سلسلة كريشنا، وتوضح كريشنا وهو يزور رادها.

وينسب إلى مدرسة راجبوت في القرن الثامن عشر عدد من الصور على الكرتون أعدت لتزيين الجدران وهي محفوظة في مكتبة قصر جيبور. وبمتحف المتروبوليتان لوحتان من هذا النوع، إحداهما تمثل مجموعة من العازفات والثانية رسم بديع لرأس كريشنا.

أما مدرسة جامو المتفرعة من مدرسة باهاري فتنسب إليها رسوم كبيرة في متحفي بوسطن والمتروبوليتان وتمثل حصار لانكا، وهي حلقة من قصص الملحمة الهندية "رامايانا". ويمكن القول أن أسلوب هذه الرسوم هو أسلوب الرسوم الحائطية.

وترجع رسوم مدرسة كنجرا إلى القرن الثامن عشر، وشاع فيها رسم بعض المناظر من (كريشنا ليلا) وأشعار (نالا ودامايانتي) العاطفية. وفي متحف المتروبوليتان مثال جميل من صور المدرسة يمثل كريشنا ممسكا كاليا (Kaliya) بينما وقفت زوجاته يتوسلن للدفاع عنه.

الفصل الرابع

الخط والتذهيب

عني المسلمون – منذ بداية تاريخهم – بفن الكتابة والخط الجميل، ونال من تقديرهم أكثر مما نال فن التصوير. وللخط العربي أسلوبان رئيسيان: الأسلوب الجاف، وحروفه مستقيمة ذات زوايا حادة، والأسلوب اللين وحروفه مقوسه. أما الأسلوب الأول، فيعرف بالخط "الكوفي"، نسبة إلى مدينة الكوفة بالعراق، ويحتمل أن يكون هذا الأسلوب قد اتبع في هذه المدينة لأول مرة بصفة رسمية. والأسلوب الثاني هو خط "النسيج"، وعرف المسلمون هذين النوعين من الخط في القرن السابع الميلادي، وهو مبدأ التاريخ الإسلامي.

وظل الخط الكوفي مستعملا في شتى الأغراض الكتابية، وفي كتابة القرآن الكريم مدة خمسة قرون. وأقدم الأمثلة المعروفة من هذا الخط من القرآن نسخة وحيدة باقية من القرن الثامن الميلادي، سجلت عليها "وقفية" مؤرخة في سنة ١٦٨ هجرية (٧٨٤– ٧٨٥) وهي محفوظة في دار الكتب المصرية بالقاهرة. ومعظم المصاحف الباقية من العصر العباسي، ترجع إلى القرن التاسع الميلادي، وهي مكتوبة على الرق بلونه الطبيعي، أو الملون بالأزرق أو البنفسجي أو الأحمر، وبمداد أسود أو ذهبي. وتظهر الحروف الكوفية فيها غليظة ومستديرة، وذات

مدات قصيرة وجرات طويلة. واستخدم الخط الكوفي في مصر وسوريا والعراق خلال القرن التاسع وشطرا من القرن العاشر. وبمتحف المتروبوليتان جزء من مصحف صغير يرجع إلى العصر العباسي، وأورقا متفرقة من مصحف أكبر حجما. وتحتوي النسخة الأولى على معظم السورة الثانية من القرآن – "سورة البقرة" – وهي السورة التي تتضمن مبادئ الإسلام الرئيسية. ومما يلفت النظر بصفة خاصة في هذه النسخة أربع صفحات محلاة بالزخارف المتشابكة من أشكال الأوراق النباتية والمراوح النخيلية. ورسمت الزخرفة باللون الذهبي، ونثرت فوقها بقع من اللون الأحمر والرمادي والأزرق والأصفر المغرة، وحدد الرسم بإطار من اللون البني الداكن.

وغالبا ما تمتد الزخرفة إلى النصوص الكتابية؛ كما يشاهد في ورقة بديعة أكبر حجما من أوراق النسخة السابقة، وهي مأخوذة من مصحف مكتوب على الرق، ومحفوظة بمتحف المتروبوليتان (شكل ٣٧). وجرت العادة بزخرفة عناوين السور زخرفة بديعة، وحصر أسمائها داخل إطار مستطيل يتفرع منه شكل شجرة محورة. وتدل زخرفة عنوان السورة في نسخة المتحف وفي نسخ أخرى من القرآن من القرن التاسع، على أن هذه الزخرفة من نوع الزخرفة العباسية التي تحتفظ بعناصر كثيرة من الفن الساساني كالمراوح النخيلية المجنحة مثلا.

ومنذ القرن الحادي عشر، قل استخدام الخط الكوفي في كتابة القرآن، وحل محله تدريجيا خط النسخ. ومع ذلك فقد استمر الخط

الكوفي متبعا حتى زمن متأخر فيك كتابة عناوين السور. وبلغ خط النسخ غاية نموه في النصف الأول من القرن الثاني عشر أي قرب نهاية الدولة الفاطمية. أما نسخ القرآن التي ترجع إلى العصر المملوكي، والتي توجد منها بدار الكتب المصرية أمثلة رائعة، فتبين أنواعا مختلفة من الخط المستدير المكتوب بعناية فائقة وزخرفة بديعة. وكتبت نسخ القرآن الكبيرة بخط الطومار وهو نوع غليظ من خط النسخ، وبمتحف المتروبوليتان نسخة جميلة من القرآن ترجع إلى القرن الثالث عشر أو أوائل الرابع عشر، وقد كتبت بمداد ذهبي وبها علامات للوقف من اللون الأحمر والأزرق. وتعتبر الصفحات (شكل ٣٨) نماذج زخرفية رائعة، جمعت بين خط النسخ وزخارف التوريق باللونين الذهبي والأزرق، بينما كتبت عناوين السور بالخط الكوفي.

ونجد في نسخ القرآن المكتوبة في إسبانيا وشمال إفريقية، نوعا مغايرا من الخط يعرف "بالخط المغربي". وهذا النوع من الخط يسمى أحيانا بالخط الأندلسي أو القرطبي، ويمتاز باستدارة حروفه استدارة كبيرة (شكل ٣٩). وتطور هذا النوع من الخط في أسبانيا بعد أن انتقلت عاصمة بلاد المغرب من القيروان في شمال إفريقية إلى الأندلس. وبمتحف المتروبوليتان عدة أوراق من مصاحف بالخط المغربي يمكن تأريخها على وجه التقريب بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر. ثم قلت العناية بالخط المغربي في المصاحف التي كتبت في غرناطة وفاس في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، وإن لم تفقد الزخارف المتعددة الألوان بهجتها وجمالها.

وقد أخذ الإيرانيون المسلمون عن العرب طرق الخط والتذهيب، ولكن الخطاطين الإيرانيين ابتكروا نوعا من الخط مشتقا من الخط الكوفي العباسي تظهر المدات فيه أكثر وضوحا من الجرات. ومن الآثار الباقية من هذا النوع صفحات من القرآن مكتوبة على قطع صغير من الرق ترجع إلى أوائل القرن العاشر، موزعة بين المجموعات الفنية المختلفة. وبمتحف المتروبوليتان ورقة بها عنوان سورة في إطار محلي بمروحة نخيلية مركبة، تشبه مثيلاتها في مصاحف العصر العباسي. ونشأ عن هذا النوع من الخط نوع آخر زويت فيه الحروف أكثر من قبل. وتطور الخط الكوفي الإيراني تطورا كبيرا في المصاحف السلجوقية التي تنتمي إلى القرنين الحادي عشر والثاني عشر وأصبحت غنية بتذهيبها. وبالمتحف البريطاني نسخة من القرآن تحوي عدة صفحات جميلة مذهبة ومحلاة بزخارف من ضفائر وتفريعات نباتية على الأسلوب السلجوقي وقد كتبها أبو القاسم ابن إبراهيم وتاريخا جمادي الأولى سنة ٤٢٧ هجرية (مارس سنة ١٠٣٦).

وفي متحف المتروبوليتان ورقتان من مصحف سلجوقي من سنة ١٠٥٤ كتبتا بالخط الكوفي الإيراني، وهما مثل رائع للعناصر الزخرفية التي يمتاز بها الأسلوب السلجوقي. وفي إحدى الورقتين عنوان سورة مكتوب بالذهب وبألوان متعددة؛ أما الأخرى فمكتوبة بالذهب فقط. ونرى في (شكل ٤٠) أن بعض الآيات مكتوب بخط كوفي يعتبر غاية في الزخرفة، إذ تنتهي فيه المدات بزخارف نباتية بديعة وازدحمت زخرفة الأرضية التي امتدت عليها الحروف بوريدات وتفريعات مذهبة. ونرى هذا

النوع من الزخرفة الكوفية في العمائر السلجوقية وفي بعض النقوش الحائطية مثل بير المدر في دمغان، الذي تم بناؤه سنة ١٠٢٦م.

وتوجد عدة مصاحف مؤرخة من القرن الثاني عشر أحدها بالمكتبة الأهلية بباريس وهو مكتوب في سجستان سنة ٥٠٥ هجرية (١١١١)، وآخر بمتحف جامعة فيلادلفيا، كتب سنة ٥٥٩ هجرية (١١٦٤)، وثالث في مجموعة تشستر بيتي وتاريخه جمادي الأولى سنة ٥٨٤هجرية (يوليو سنة ١١٨٨). وتوجد أجزاء أخرى من مصاحف سلجوقية جميلة في مجموعة تشستر بيتي، وفي المتحف الأهلي بطهران، وفي ضريح الإمام رضا بمشهد، وفي متحف المتروبوليتان. وبالمتحف الأخير ثلاث ورقات (شكل ٤١) تبدو فيها البراعة في الجمع بين الكتابة الجميلة والزخرفة الرائعة، التي تتكون من تفريعات المراوح النخيلية المرسومة بالمداد البني. وهناك نوع آخر من الخط الكوفي يعرف "بالكوفي المزهر" تزدان فيه الحروف بمراوح نخيلية تشبه زخارف التوريق. وشاع استعمال هذا النوع في إيران في عهد السلاجقة خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر، كما شاع في مصر في عهد الفاطميين (٩٦٩– ١١٧١).

وفي خلال القرن الثالث عشر، ظهر في إيران نوع من الخط يعرف "بالتعليق" ومن مميزاته ميل حروف من اليمين إلى اليسار في اتجاهها من أعلى إلى أسفل. ولكن خط النسخ المحتفظ بطبيعته، ظل مستعملا في النصوص الدينية. وبلغت فنون الخط والتذهيب في عهد

إيلخانات مرتبة عالية. ويوجد في بعض المتاحف والمجموعات الأثرية عدد من المصاحف المغولية الجميلة، كتب بعضها بأمر إيلخان أو لجايتو خودابنده محمد.وأكثر هذه المصاحف شهرة، مصحفان: أحدهما في ليبزج وكتب في بغداد سنة ٧٠٦ هجرية (١٣٠٦–١٣٠٧) والآخر محفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة، وكتبه عبد الله بن محمد في همدان سنة ٧١٣ هجرية (١٣١٣). ويحتوي هذا المصحف الأخير على عدد من الصفحات الكاملة التذهيب، هي بحق، تحفة رائعة من الزخارف البحتة، ونلاحظ فيها أن فراغ الصحيفة مقسم في أغلب الأحيان إلى مناطق مزينة بزخارف نباتية أو بوريدات ملونة باللونين الذهبي والأزرق، وباللون الأخضر في بعض الأحيان. وزاد في بهجة الموضوعات الهندسية استخدام ألوان متباينة – كالذهبي والأزرق – في تلوين الأرضية، وهما اللونان المفضلان عند المذهبين الإيرانيين في جميع العصور.

ويوجد بمجموعة تشستر بيتي مصحف بديع كتبه عبد الله الصيرفي في شهر المحرم سنة ٧٢٨ هجرية (نوفمبر سنة ١٣٢٨)؛ وكتب عناوين سوره بالخط الكوفي وزينت بتفريعات نباتية ذات ألوان زاهية كالأحمر والأزرق الفيروزي والأخضر والأبيض، على أرضية مذهبة. وكان للرغبة في استخدام الألوان المتعددة في القرن الرابع عشر، أثر حاسم في تقدم فن التذهيب الإيراني فيما بعد. وثمة مصحف بديع آخر، تحتفظ مجموعة تشستر بيتي بجزء منه ويحتفظ متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن بالجزء الآخر. وقد كتبه عبد الله بن أحمد في مراغة في شوال سنة ٧٣٨

هجرية (إبريل سنة ١٣٣٨). وتتجلى في صفحات هذا المصحف قدرة المذهبين الإيرانيين الفائقة في التوفيق بين الكتابة والزخرفة، وإخراجهما في شكل زخرفي موحد.

ولم يقتصر التذهيب في القرن الرابع عشر على المصاحف بل انتقل تدريجيا إلى المخطوطات المصورة، فزينت به مطالع أو خواتيم الفصول، أو اتخذ إطارا يحيط بالصورة ذاتها، كما يشاهد في محطوطة "مقامات الحريري" المؤرخة سنة ٧٣٤ هجرية (١١٣٤) والمحفوظة بالمكتبة الأهلية بفيينا.

وبلغت فنون الكتاب أوج عظمتها، في القرن الخامس عشر زمن الأسرة التيمورية، وارتقى الخط إلى مرتبة الفن الرفيع، وليس أدل على ذلك مما تشهد به أعمال مشاهير الخطاطين أنفسهم في القرن الخامس عشر. ويعتبر مير علي التبريزي من أعظم أساتذة الخط في ذلك القرن، وإليه يرجع الفضل في ابتكار خط "النستعليق" وهو نوع أكثر من رشاقة من غيره من أنواع الخطوط اللينة.

ويحتفظ هذا الخط بصفات خطي النسخ والتعليق معا، وأصبح شائع الاستعمال في القرن الخامس عشر، ومن أبدع أعمال مير علي وأقدمها، نسخة من قصة غرام هماي وهمايون لخواجه كرماني المحفوظة بالمتحف البريطاني والتي يرجع تاريخها إلى سنة ٧٩٩ هجرية (١٣٩٧).

ومن أعظم مشاهير الخطاطين في القرن الخامس عشر، سلطان علي المشهدي، الذي كان يعمل ببلاط حسين ميرزا في هراة. ويملك متحف المتروبوليتان نسخة من ديوان مير علي شيرنوائي — من عمل سلطان علي المشهدي – ترجع إلى سنة ٩٠٥ هجرية (١٤٩٩–١٥٠٠). ومن مشاهيرهم أيضا جعفر البيسنقري التبريزي، وعبد الكريم الخوارزمي، وإبراهيم سلطان بن شاه رخ (بن تيمور جورجان). ولعبد الكريم أثر محفوظ في متحف المتروبوليتان عبارة عن نسخة من ديوان جامي، وعبد الكريم هذا أحد ولدي الخطاط عبد الرحمن الخوارزمي. وقد عمل الأب وولداه في تبريز، واشتهروا بما أدخلوه من تحسينات على خط النستعليق. وكان إبراهيم سلطان من أبرع اللاعبين بالحروف وعرفت عنه مقدرته على الكتابة بستة أساليب خطية مختلفة. وفي ضريح الإمام رضا بمشهد، مصحف بديع بخط إبراهيم سلطان، تاريخه سنة ٨٢٧ هجرية (١٤٢٤) وله بمتحف المتروبوليتان مصحف آخر تاريخه ٤ رمضان سنة ٨٣٠ هجرية (٢٩ يونيه سنة ١٤٢٧).

تطور فن التذهيب في العصر التيموري تطورا جعله ذا أسلوب جديد، إذ لعبت فيه العناصر الزخرفية الطبيعية من النباتات والطيور والحيوانات الصينية الأصل دورا مهما. وقد تنوع الرقش أو التذهيب في العصر التيموري؛ من ذلك نوع لونت الزخرفية فيه باللون الذهبي وحددت بالأسود، ونوع آخر اقتصر الرسم فيه على اللون الذهبي فوق أرضية زرقاء داكنة. ويحتمل كثيرا أن يكون التذهيب بهاتين الطريقتين قد تطور على أيدي رجال الفن في مدرسة شيراز، وهم الذين نعرفهم جيدا من

مخطوطتين مهمتين من شيراز هما "ديوان شعر" ضمن مجموعة جلبنكيان، ومجموعة أشعار أخرى في المتحف البريطاني ترجع إلى سنة ٨١٣ هجرية (١٤١٠). وبمتحف المتروبوليتان مثال جميل للتذهيب من شيراز في أوائل العصر التيموري (شكل ٤٢). وهو عبارة عن صحفة مزدوجة من عنوان مخطوطة "عجائب المخلوقات" للقزويني، وبها رسم ملائكة إيراني الأسلوب، والتنين الصيني وطيور ملونة بدرجات مختلفة من الذهبي والأبيض والأحمر والأخضر ولها تحديدات باللون الأسود. وتبدو البراعة الفنية والإحساس الزخرفي الدقيق، من زخارف الإطار ذات التفريعات النباتية الزرقاء، التي تضم داخلها حيوانات غريبة دقيقة. ويتضح من "خرطوشة" الصحيفة الأولى للكتاب والوجه الآخر منها أن الزخارف النباتية مرسومة بلون ذهبي على أرضية زرقاء.

ويتمثل أبدع ما أنتج في صناعة التذهيب، وأصدق أساليب مدرسة هراة في الزخرفة، في عدد من صفحات العنوان لكثير من المخطوطات التيمورية ولاسيما ما صنع منها لشاه وبيسنقر ميرزا. ومن أجمل المخطوطات التي ترجع إلى مدرسة هراة، نسخة من الشاهنامة مؤرخة سنة ١٤٢٩ ومحفوظة بمتحف طهران؛ وزخارفها مذهبة ومتعددة الألوان، وهذا الأسلوب من ابتكار فناني البلاط. ويتجلى في الزخارف النباتية المتشابكة والتفريعات المزهرة لتلك الصفحات، غناها بالتفاصيل الدقيقة والألوان الزاهية التي لا يعادلها سوى ألوان المينا.

استمرت فنون الخط والتذهيب التي تطورت على أيدي رجال الفن في العصر التيموري، تنمو وتزدهر في القرن السادس عشر زمن الدولة الصفوية، ومن أشهر خطاطي ذلك العصر مير علي، وهو من أهل هراة ويحتمل أن كان تلميذا لزين الدين محمود. ثم انتقل مير علي سنة ١٥٣٤ من هراة إلى بلاط الأوزبك في بخارى، حيث عمل على استمرار التقاليد التي أرستها مدرسة هراة في فنون الخط. ويحتفظ متحف المتروبوليتان بمخطوطة بخط مير على لقصة "يوسف وزليخا" للشاعر جامي، مؤرخة سنة ٩٣٠ هجرية (١٥٢٣- ١٥٢٤)، ولا شك أن هذه المخطوطة كتبت في هراة وإن كانت زخرفة في بخارى.

وضم البلاط الصفوي في تبريز خطاطا من أعظم الخطاطين هو سلطان محمد نور، وهو ابن وتلميذ سلطان علي المشهدي، ومن آثاره المحفوظة بمتحف المتروبوليتان نسخة بديعة من مخطوطة "المنظومات الخمسة" لنظامي، تاريخها سنة ١٥٢٤. وكان الشاه محمود النيسابوري من أشهر الخطاطين في عهدي الشاه إسماعيل والشاه طهماسب، وهو الذي كتب نسخة "المنظومات الخمسة" المشهورة، المحفوظة بالمتحف البريطاني بين سنتي ١٥٣٩، ١٥٤٣. وهو الخطاط المفضل عند الشاه إسماعيل.

وفي عهد الشاه عباس، عظم شأن مير عماد. وما زال الإيرانيون يذكرون اسمه حتى اليوم، كلما عرضوا للكلام عن الخط الجميل. وأقام مير عماد في أصفهان سنة ١٠٠٨ هجرية (١٦٩٩- ١٦٠٠) حيث

تولى نسخ مخطوطات كثيرة للشاه عباس، ونافسه في هذا الفن، الخطاط علي رضا عباسي الذي يختلط اسمه أحيانا باسم المصور رضا عباسي.

وبلغ فن تذهيب المخطوطات في العصر الصفوي في القرن السادس عشر من الغنى والروعة قدر ما بلغه في العصر التيموري. ويكاد يكون الفرق في التلوين والزخرفة ضئيلا جدا بين ما عمل في مدرسة هراة في القرن السادس عشر وما عمل فيها في القرن الخامس عشر؛ ويتضح لنا ذلك من صحيفة العنوان في مخطوطة نظامي المؤرخة سنة ١٥٢٤ (شكل ٤٣)، فالأرضية زرقاء عادة، توجد فيها أحيانا مناطق صغيرة باللون الذهبي أو الأسود. أما الزخرفة فمرسومة باللون الأبيض، والأصفر والوردي والقرمزي والأحمر والأزرق والأخضر. ومما يمتاز به العصر الصفوي طريقة التذهيب بالضغط، وابتكار المصورين طريقة استخدام الزخارف المعقدة في التصاوير ذاتها، مما زاد في قيمتها الزخرفية.

واستمر فن التذهيب يتطور على أيدي رجال الفن في العصر الصوفي، واشتهر في هذا العصر بعض المذهبين من بينهم المصور محمود البخاري، الذي كان يضيف إلى توقيعه لفظة "المذهب" باعتبارها وصفا له. ويذكر إسكندر منشئ – الذي أرخ للمصورين في العصر الصفوي – أن مولانا حسن البغدادي كان وحيد عصره وفنانا لا يبارى في فن التذهيب. وقال عنه: "وبالاختصار ارتقى هذا الفنان بفن التذهيب إلى ما يقرب من الإعجاز، ويعترف له جميع أساتذة هذا الفن ببلوغه مرتبة الكمال؛ ومع أن أعمال مولانا باري بلغت الذروة في فن التذهيب إلا

أنها لا يمكن أن تقارن بالدقة والإبداع اللذين يبدوان في أعمال بغدادي". وتحتوي كثير من المخطوطات التي تنسب إلى ذلك العصر على صحائف زينت حافاتها بتفريعات مزهرة، ومناظر برية وحيوانات وأشكال آدمية (شكل ٤٤)، رسمت جميعا باللون الذهبي الممزوج باللون الأخضر والأصفر، وبلغت من الإبداع ما بلغته صور المخطوطات نفسها. وبمتحف المتروبوليتان عدد من الأوراق المختلفة الألوان من مخطوطة "جلستان" للشاعر سعدي عليها رسومات مذهبة. واستخدمت الفضة في حالات كثيرة رغبة في تباين الألوان وتعارضها (شكل ٤٤).

واستمرت طريقة التذهيب التي عرفها فنانو بلاط الشاه طهماسب متبعة خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر. غير أن الألوان في القرن السابع عشر أصبحت أكثر بريقا وحيوية، كما استخدمت بكثرة، المراوح النخيلية الكبيرة والأوراق النباتية المدببة. ومما يندرج تحت فن التذهيب، طرق وأساليب زخرفية أخرى ظهرت على أيدي رجال الفن في العصر الصفوي وإن كانت معروفة منذ عهد التيموريين. من ذلك طريقة التزويق بالتحريم أو الشف، وفيها يبدو الرسم كأنه ظل خفيف أو قاتم.

ومنها طريقة القص (decoupe) وهي أن يقص الرسم ويلصق على أرضية ملونة غالبا باللون الأزرق. وقد اتبع الخطاطون في القرنين الخامس عشر والسادس عشر هذه الطريقة الأخيرة، ونرى ذلك في مخطوطة غير كاملة من المنظومات الخمسة من القرن السادس عشر، محفوظة بمتحف المتروبوليتان. وبالمتحف ذاته أمثلة للكتابة والذهيب

من المدرسة التركية؛ من ذلك طغرتان كبيرتان (شكل ٤٥) وهما شعار توجت به الفرمانات السلطانية في عهد سليمان القانوني (١٥٢٠–١٥٦٦). ومن مميزات الفن التركي في القرن السادس عشر تلوين الزخارف بالذهب وباللونين الأزرق والأسود مع إضافة ألوان أخرى إليها، وهذه المميزات معروفة من مخلفات التحف التركية في الخزف والنسيج.

الفصل الخامس

جلود الكتب

اعتبر عمل المجلد في فنون الكتاب متمما لعملي الخطاط والرسام، ووقعت على كاهل المجلد مسئولية حفظ أوراق الكتاب من التلف، والعناية بمظهره الخارجي بحيث يتلاءم ذلك مع قيمة الكتاب ومحتوياته. ولم تقتصر الزخرفة على الغلاف الخارجي لجلدة الكتاب ولسانه، ولكنها امتدت إلى باطن الغلاف، إذ زينت هي الأخرى أبدع تزيين. وظل الجلد هو المادة المثالية لتجليد الكتب، غير أن المسلمين في العصور المتأخرة من الفن الإسلامي، استخدموا الورق المضغوط المدهون بطبقة من "اللاكيه".

أما في العصور الأولى، فقد كان الجلد مستخدما وحده دون غيره في تجليد الكتب، ولم يستغن عنه كلية في أي عهد من العهود. واستخدمت طرق مختلفة في زخرفة جلود الكتب. من ذلك أن يضغط الجلد أو يختم بالذهب أو بدونه. وكانت الزخرفة بالقص واللصق من الجلد أو الورق المذهب على الأرضية الملونة، عملية تحتاج إلى عناية ودقة، وكثيرا ما اتبعت في زخرفة جلدة الكتاب من الداخل.

وأقدم جلود الكتب المعروفة في العصور الإسلامية صنعت في مصر، ويمكن تأريخها فيما بين القرنين الثامن والحادي عشر، وتذكرنا

زخارف هذه الجلود بالزخارف الهندسية في جلود بعض الكتب القبطية التي ترجع إلى القرنين الثامن والتاسع. ويمتاز تجليد الكتب المصرية العربية التي ترجع إلى العصر المملوكي – أي فيما بين القرن الثالث عشر والقرن الخامس عشر – بتغطية جلدة الكتاب كلها بزخارف هندسية متشابكة ممحطة (blind tooling) يزيد في رونقها نقط ذهبية مضغوطة، كما يشاهد في جلدة كتاب بمتحف المتروبوليتان (شكل ٤٦).

ونلاحظ في جلدتين لكتابين من عصر المماليك، محفوظتين بالمتحف السابق، أن الفراغات المتخلفة زينت بزخارف مضغوطة من وريدات وخطوط مجدولة. وتتوسط بعض الجلود المملوكية الأخرى جامات زخرفت بقطع رقيقة من الجلد على شكل زخرفة نباتية فوق أرضية ملونة. وغالبا ما اتبعت طريقة الضغط لتزيين بواطن جلود الكتب المملوكية بزخارف نباتية، يضاف إليها أحيانا أشكال أزهار مختلفة، وأصبحت هذه الطريقة الزخرفية محببة إلى رجال الفن في أوائل القرن الرابع عشر. وتوجد جلود كتب من العصر نفسه، صنعت في بلاد المغرب، وزخرفت بزخارف هندسية متشابكة مضغوطة بالذهب.

وتعتبر جلود الكتب الإيرانية التي صنعت في العصر التيموري، من أبدع ما أنتج في هذا الفن على الإطلاق. ويمتاز ما صنع منها في معهد هراة بدقة صناعته وجمال رسومه، ومن المعروف أن فن تزيين الجلود بالزخارف المفرغة بلغ في هذا المعهد منتهى الإتقان، وكان المتبع عادة أن تزين ظواهر الجلود بزخارف مضغوطة، بينما تزخرف

بواطنها بطريقة القص واللصق على أرضية زرقاء. ومن الأمثلة الجديرة بالذكر من جلود الكتب التي ترجع إلى القرن الخامس عشر جلدتا مخطوطتين زينتا بمناظر برية تيمورية وبزخارف صينية، تاريخهما سنة ٨٤١٤ هجرية، وسنة ٨٤٩ هجرية (١٤٣٧، ١٤٤٥) وهما محفوظتان بمكتبة طوبقا بوسراي بالأستانة. وفي مجموعة متحف المتروبوليتان رسم على قطعة من الجلد ملتصقة بباطن جلدة مخطوطة مؤرخة سنة ٨٥٠ هجرية (١٤٤٦م) وهي تشبه تماما الزخرفة الموجودة على جلدة نسخة من "المنظومات الخمسة" لنظامي وتاريخها سنة ٨٥٣ هجرية (١٤٤٩م).

ونرى في (شكل ٤٧) جامة بداخلها رسم عنقاوين بالأسلوب الصيني، تتقاتلان فوق أرضية من تفريعات الأزهار الجميلة الدقيقة المصوغة بأسلوب المدرسة التيمورية. ونشاهد هذه التفاصيل البديعة على جميع جلود الكتب التيمورية.

واستمر ذلك الإبداع الفني في إنتاج جلود الكتب في القرن السادس عشر في العصر الصفوي مع إتقان في الزخرفة وزيادة في استخدام الذهب ليفوق ما اتبع في القرن الخامس عشر. وكانت الزخارف في بعض الأحيان تغطي السطح كله، وفي بعضها الآخر تنحصر داخل جامات أو مناطق أخرى.

وفي متحف المتروبوليتان مثال رائع لجلدة من إيران لمخطوطة "البستان"، مزخرفة من الخارج بتوريقات مضغوطة بالذهب ومتشابكة مع تفريعات زهرية رقيقة وشرائط من السحب الصينية (شكل ٤٨). أما زخارف باطن الجلدة فتتكون من توريقات على جلد رقيق به زخارف من الجلد المخرم فوق أرضيات زرقاء ووردية وخضراء (شكل ٤٩).

وهناك نوع آخر من الجلود الإيرانية في القرن السادس عشر – نرى مثلا منه في (شكل٥٠)– ويلاحظ في الزخارف المضغوطة والمذهبة الموجودة على هذه الجلدة أنها تمثل الطيور والحيوان في مناظر برية تذكرنا بالأسلوب الطبيعي الذي اتبع في فين التصوير الصفوي. وتختلف طريقة الزخرفة على جلود الكتب الصفوية في صناعتها عن مثيلاتها في العصر التيموري، إذ أنها لم تضغط أو تدق باليد، ولكنها ضغطت بقوالب كبيرة من النحاس أو الصلب، وكانت عمليتا الضغط والتذهيب غالبا ما تتمان في وقت واحد، ولكن الجلد كان في بعض الأحيان يذهب قبل أن يضغط بالقالب الساخن. وزخرفة باطن جلدة الكتاب السابق برقائق من الذهب المخرم، وهي طريقة حلت محل طريقة الجلد المقصوص التي استعملت في العصر التيموري. وقد ثبتت هذه الرقائق الذهبية المخرمة على أرضية من مختلف الألوان: أحمر، وأزرق، وأخضر، وأسود، وبنفسجي.

وشاعت في عصر الشاه طهماسب طريقة تزيين جلود الكتب برسمها وطلائها باللاكيه. ومع أن الجلد استخدمت منذ البداية، إلا أن

الجلود المرسومة كانت تعمل عادة من الورق المضغوط بطبقة رقيقة من المعجون أو الجص وعليها طبقة أخرى من اللاكيه. واستخدمت في زخرفتها الألوان المائية، ولحماية الرسم من التلف غطي بطبقة أخرى من اللاكيه. واشتملت تلك الرسوم على مناظر برية ومناظر الصيد والحدائق وباقات الأزهار، بالأسلوب المعاصر في فن التصوير.

ويشير المؤرخ التركي "علي" إلى أن "أستاذ محمدي" الشهير كان من بين رجال الفن الذين صوروا جلود الكتب المصنوعة بدهان اللاكيه. ونعرف من هذه الجلود الجميلة عددا يرجع إلى القرن السادس عشر تزينه صور الأشخاص. وأجمل أمثلة هذه الجلود المصنوعة باللاكيه، موجود في باريس في متحف الفنون الزخرفية وفي مجموعة كارتييه، وفي برلين في مجموعة زره (sarre)، وفي الجمعية الأسيوية الملكية بلندن، كما توجد واحدة أخرى ضمن مجموعة خاصة بلندن وكانت من قبل بمتحف دسلدورف.

واستمر الأسلوب الصفوي – الذي ساد في القرن السادس عشر – متبعا في زخرفة جلود الكتب في القرن السابع عشر والثامن عشر. إلا أن طريقة الطلاء باللاكيه أصبحت أكثير شيوعا. وغالبا ما استقيت عناصر الزخرفة في هذين القرنين من أشكال الأزهار الطبيعية ذات الألوان الهادئية.

وصنعت في تركيا جلود بديعة اتبع الصناع في عملها، إلى حد بعيد، نفس الأساليب التي اتبعت في إيران.

ومن المفيد أن نشير إلى أن فن تجليد الكتب في الشرق الأدنى قلد تماما في إيطاليا، وخصوصا في البندقية في أواخر القرن الخامس عشر وفي القرن السادس عشر كذلك، وهذه الظاهرة سبب شيوع استعمال كثير من العناصر الزخرفية الشرقية الأصل في الرسوم الأوربية. كما يرجع الفضل إلى التجارة الإيطالية مع بلاد الشرق في دخول الجلود المغربية المشهورة إلى أوربا، واستعمال طريقة التمحيط بالذهب في زخرفة جلود الكتب بها.

الفصل السادس

النحت على الحجر والجص

١ـ فن النحت في العصرين الأموي والعباسي، في سوريا والعراق ومصر وإيران (القرن ٨ـ١٠)

نعرف فن النحت في العصور الإسلامية الأولى من الزخارف التي تبقت في القصور والمنازل والمساجد الكثيرة التي شيدت في سوريا والعراق وإيران ومصر أيام حكم الخلفاء الأمويين والعباسيين. وتدل هذه الآثار كما تدل بعض العناصر المعمارية التي تستكشف من حين إلى حين، كتيجان الأعمدة والمحاريب، على عظمة الزخارف وروعتها في العصور الإسلامية الأولى، سواء في المنحوتات الجصية أو الحجرية. ويعتبر قصر المشتى الأموي، الذي أقيم في صحراء سوريا، فيما وراء نهر الأردن، من أعظم آثار القرن الثامن الميلادي أهمية. وقد انتقلت واجهة ذلك القصر الحجرية الغنية بزخارفها المنحوتة إلى متحف الدولة ببرلين، ويمكن بصفة عامة تقسيم زخارف واجهة هذا القصر المنحوتة نحتا غائرا إلى مجموعتين رئيستين: الأولى من أشكال الحيوان والطيور والأشكال الآدمية، صيغت وسط تفريعات من سيقان العنب، واشتقت أشكالها من الفن المسيحي السوري. أما المجموعة الثانية فتشمل المثلثات التي توجد على يمين المدخل، ولا يظهر في زخارف هذه المجموعة أثر

لأشكال الكائنات الحية، كما أن تفريعات سيقان العنب صيغت بطريقة مجردة، مستندة على الأساليب الفنية القديمة في بلاد الشرق. وتجنب النحات في تلك المجموعة الأخيرة، الإبقاء على المسطحات الحجرية الكبيرة، إمعانا في إيضاح التأثير الزخرفي عن طريق الضوء والظل، بحيث تبدو المنحوتات مفرغة. وتكشف الدراسة الدقيقة للزخارف، عن عدم اقتصارها على الاقتباس من الأساليب السورية والعناصر الساسانية، كما تكشف عن وجود أسلوب شرقي جديد يصح تسميته بالأسلوب الأموي. ويرى العلامة هرتزفلد أنه لابد أن يكون بدئ في بناء قصر المشتى أيام الخليفة الوليد الثاني ١٢٧ هجرية (٧٤٣- ٧٤٤). ولكنه بقي على حاله دون أن يتم. ومن الآثار الأموية الأخرى الزاخرة بالزخارف المنحوتة: قصر الطوبة، ورباط عمان في سورية، وقصر الخليفة هشام (٧٢٤- ٧٤٣) في خربة المفجر بوادي الأردن.

ثم استمرت الأساليب الأموية في النحت على الحجر والجص والخشب متبعة أثناء النصف الثاني من القرن الثامن، إبان حكم الأسرة العباسية. ويعد ما بقي لنا من آثار العصر العباسي الأول، المنحوتة على الحجر أو الجص أو الخشب من أكثر الموضوعات أهمية بالنسبة للمهتمين بدراسة الزخارف الإسلامية، (Arabesque) في الزخرفة الإسلامية التي لم يكتمل تطورها إلا خلال القرن الحادي عشر. وتبدو تلك الأهمية في مجموعة من التيجان المرمرية عثر عليها في الرقة، في المنطقة الممتدة بين الرصافة ودير الزور. وبمتحف المتروبوليتان ثلاثة من هذه التيجان، وتحتفظ متاحف برلين وإستانبول بأمثلة أخرى منها.

ويمكن تقسيم هذه التيجان إلى عدة مجموعات توضح التطور التدريجي للأسلوب الإسلامي الصحيح. فزخرفة بعضها مستمدة من الأساليب الفنية السابقة على الإسلام، وأخصها أشكال محورة من ورقة شوكة اليهود (Acanthus) السورية، وتنعدم أحيانا ورقة شوكة اليهود كلما يتجلى في تاجين محفوظين بمتحف المتروبوليتان (شكل ٥١، ٥٢)؛ فإن زخارفهما مستمدة من أشكال المراوح النخيلية المجمعة بهيئة تفريعات دائرية أو تشكيلات زخرفية أخرى.

وكانت الزخارف الرئيسية تنحت نحتا قليل البروز، وتتكون بصفة عامة من تفريعات متموجة، قوامها أنصاف المراوح النخيلية أو شق منها أو مراوح كاملة. ولا تكون أنصاف المراوح النخيلية وحدات زخرفية قائمة بذاتها، بل تتداخل في السيقان، كما يتضح من (شكل ٥١)، لتتفرع منها مراوح نخيلية أخرى. وهذه المراوح وأنصافها عبارة عن عدة فصوص محزوزة أو محفورة وذات شكل دائري في معظم الأحيان، أما الفصوص السفلى منها فتقرب من أن تكون حلزونية لشدة التوائها. ولم تكن مثل هذه المراوح النخيلية معروفة للفن المسيحي الشرقي، وإنما هي اقتباس من الفن الساساني. وقد استمد الفنانون المسلمون هذه العناصر الزخرفية المجردة، من الأصول الأولى للفن الساساني، وأصبحت من مميزات الأسلوب العباسي. ويمكن نسبة تاج العمود المبين في (شكل٥١) إلى مجموعة من التيجان ترجع إلى عصر هارون الرشيد (٧٨٦- ٨٠٩م).

ويقترن النشاط الفني العظيم في العصر العباسي، بنشأة مدينة بغداد، وبتأسيس مقر الخلافة المؤقت في سامرا على نهر الدجلة. وكشفت الحفائر التي أجراها في مدينة سامرا علماء الآثار الألمان تحت إشراف زره وهرتزفيلد (Sarre, Hertzfeld) عن مدينة عظيمة رائعة. والمعروف أن الخليفة المعتصم أنشأ هذه المدينة عام ٢٢١هجرية (سنة ٨٣٦)، وكمل بناؤها وزاد اتساعها ثم هجرت في مدة قصيرة لا تتجاوز سبعة وأربعين سنة (٨٦٣– ٨٨٣) بقيت سامرا خلالها مقرا لثمانية من الخلفاء. واشتملت المدينة على طرقات واسعة، ومساجد جميلة، وقصور، وأسواق، وملاعب، وأحياء خاصة لسكنى أجناد الجيش التركي، وعمال الدولة والمواطنين. وجهز قصر الخليفة كما جهزت المنازل الخاصة بالحمامات والنافورات، وزينت جدران الغرف الرئيسية بالصور الحائطية، وغطيت الأجزاء السفلى من جدرانها بوزرة (dado) من الجص إلى ارتفاع ٤٠ بوصة. وفيما عدا حشوات قليلة أصيلة، فإن جميع حشوات متحف برلين عبارة عن نماذج منقولة بالصب، نقلها رجال بعثة الحفائر في سامرا عن القطع الأصلية، ومن نفس المواد التي عملت منها هذه القطع. ولدى متحف المتروبوليتان أربعة من هذه "القوالب" حصل عليها من متحف برلين.

وتدل أساليب زخارف سامرا الجصية على ثلاث مجموعات مختلفة: يتضح من المجموعتين الثانية والثالثة أن الزخارف حفرت على الجدران نفسها، أو على حشوات جصية منفصلة تثبت بعد ذلك على الجدران، أما في المجموعة الأولى (شكل٥٣)، فقد صبت الزخارف في

قوالب. ويمكن اعتبار أسلوب المجموعة الثالثة أقدم هذه الأساليب جميعا؛ وتتكون زخارفه من تفريعات العنب وكيزان الصنوبر والمراوح النخيلية وأشكال الزهريات داخل تقسيمات هندسية وجامات سداسية الفصوص. ومع أن الزخارف هنا تعتمد على أساليب الزخرفة الأموية إلا أن رجال الفن العباسيين ابتكروا أشكالا جديدة ذات مظهر زخرفي رائع.

ومن الخصائص المميزة للزخرفة في العصر العباسي، عناية رجال الفن بابتكار العناصر الزخرفية واختلاف عمق الحفر الذي نرى خير أمثلته في منبر خشبي مهم بمسجد القيروان، وفي حشوة خشبية من "تكريت" محفوظة بمتحف المتروبوليتان (شكل ٦١).

أما المجموعة الثانية فتمتاز زخارفها بتجردها عن الطبيعة وتتكون من أشكال زهريات وتفريعات هندسية، تحمل أوراقا نباتية دائرية أو أشكالا مختلفة من المراوح النخيلية. وقد نحتت هذه الزخارف نحتا قليل البروز، وكسيت بأشكال معينة مضلعة. ويذكرنا كثير من هذه العناصر بزخارف التحف المعدنية الإيرانية المطعمة بالأحجار الكريمة، كما يذكرنا البعض الآخر – مثل التفريعات الهندسية ذات الأوراق المستديرة – بزخارف نبتت أصلا في وسط آسيا. ويتمثل في أسلوب المجموعة الأولى اكتمال تطور مبدأ خاص من مبادئ الفن الإسلامي هو مبدأ تغطية الفراغ تغطية تامة. وكادت تختفي الأرضية تماما في هذه المجموعة، أو اقتصرت على حزوز ضيقة نتيجة اتباع طريقة جديدة في الزخرفة، وأساس

هذه الطريقة أن تنحت العناصر الزخرفية نحتا مائلا، وتتقابل حوافها بعضها ببعض في شكل زوايا منفرجة (شكل ٥٢).

واتبعت هذه الطريقة الزخرفية أيضا في النحت على الحجر والخشب (شكل ٦٢) ويطلق عليها عادة الاصطلاح المعروف بالنحت المشطوف أو المائل، وتتكون الأشكال الزخرفية المجردة من مجموعة من التعبيرات قوامها تفريعات من التواريق النباتية ومقتبسات من المراوح النخيلية أضيفت إليها تحزيزات قليلة وخطوط قصيرة ونقط. واشتملت تلك الأشكال أيضا على كثير من الزخارف التقليدية الإسلامية، ولكنها فقدت العناية بتفاصيلها حين استخدمت في هذا اللون الجديد من الصنعة. وشاعت طريقة النحت المشطوف هذه في عصر العباسيين، بل عرفت في عهد هارون الرشيد، ويمثلها في متحف المتروبوليتان تاج عمود جميل من المرمر يوضحه (شكل ٥٢). ويحتمل أن يكون هذا الأسلوب الصناعي وصل إلى بلاد الشرق الأدنى عن طريق رجال الفن من الإيرانيين أو الأتراك الذين استخدمهم الحكام في العصر العباسي.

ويمكننا تتبع هذا الأسلوب الصناعي في أواسط آسيا عند قبائل السبت بسيبريا، حيث عثر على نماذج من أصوله الأولى في الزخارف الحيوانية المصنوعة من الخشب والعظم والبرونز والذهب، ويرجع بعضها إلى عصر "هان" (من ٢٠٦ ق.م إلى ٢٢٠ ميلادية).

وكان من عادة الولاة المسلمين استقدام مهرة رجال الفن والصناعة من الأقاليم المختلفة ليشيدوا لهم المدن والقصور والمساجد. وسبق أن ذكرنا أنه عند تأسيس مدينة بغداد، جمع الخليفة لها العمال من سوريا وإيران والموصل والكوفة وواسط والبصرة. ولا بد أن يكون هذا التقليد قد اتبع عند بناء سامرا، ويدل تعدد أساليب زخارفها على كثرة الاتجاهات الفنية التي سادت العصر العباسي.

واتبعت الأساليب الزخرفية في الحفر على الجص والحجر أيام العصر العباسي في سائر الأقاليم الإسلامية. ودخل هذا الأسلوب مصر من العراق زمن الدولة الطولونية، إذ نرى أسلوب زخارف سامرا من المجموعتين الثانية والثالثة واضحا في الزخارف الجصية بمسجد ابن طولون ٢٦٣ هجرية (٨٧٦). وشاعت بمصر كذلك طريقة النحت المائل التي لاحظناها في الزخارف العباسية. أما في إيران فيشاهد أحسن مثال للأسلوب العباسي في الزخارف الجصية الزاخرة في مسجد نايين بالقرب من مدينة يزد، وهي زخارف من ورق العنب تذكر بالأسلوب الثالث من جص سامرا. ويظهر في نايين نوع من زخارف المراوح النخيلية يوضح اتجاها جديدا نحو المغالاة في زخرفة المسطحات. وتدل هذه التعبيرات الفنية على أن زخارف نايين متأخرة عهدا عن سامرا، وأنها ترجع إلى أوائل القرن العاشر. وقد اكتشفت في مصر زخارف جصية مشابهة لهذا النوع في أحد الأديرة القبطية "دير السريان" ويمكن إرجاعها كذلك إلى أوائل القرن العاشر.

أسفرت الحفريات الأثرية التي قام بها متحف المتروبوليتان أخيرا في نيسابور بإقليم خراسان عن اكتشاف عناصر جديدة مهمة في تاريخ الزخرفة الجصية الإسلامية في القرنين التاسع والعاشر. وعثر على الجزء الأكبر من تلك الزخارف الجصية في نيسابور في عدة مبان في تلال "تبة مدرسة" و"سابر بوشان". وعثر على معظم الحشوات الكاملة في بناء في "سابر بوشان"، حيث استخدمت وزرة إيوان أو محراب في الجهة الجنوبية الغربية لأحد الأفنية وفي حجرة ذات قبة ملاصقة له. ورسمت هذه الحشوات (شكل٥٤) أصلا باللون الأبيض والأصفر والأزرق والأحمر، وهي زاخرة بالزخارف المكونة من تفريعات المراوح النخيلية ومقتبساتها. وانحصرت بعض هذه الأشكال داخل جامات رباعية أو سداسية تشبه تلك الجامات التي رأيناها في سامرا. وهذه التفريعات زخرفية بحتة تخرج منها أربعة فروع أو ستة أو لوالب تتخذ شكل دوائر في معظم الأحيان تضم داخلها تعبيرا زخرفيا، أو تنتظم في حركة حلزونية، وتنتهي اللوالب بمراوح نخيلية ذات أشكال مختلفة. وتوجد كذلك بهذه الجامات أنصاف مراوح نخيلية ساسانية الأسلوب وأخرى مبسطة خالية من الفصوص ترتكز على مراوح كبيرة مضلعة السطوح، وثمة مراوح نخيلية ذات ثلاثة فصوص، وأخرى مركبة نرى خمسة من نوعها في (شكل ٥٤).

وتلقى زخارف نيسابور الجصية ضوءا جديدا على استمرار التقاليد الإيرانية في رسم الحيوان في الفن الإسلامي. إذ تنتهي بعض الفروع أو اللوالب –كما يظهر في الجامتين اللتين في طرفي شكل

٥٤– برءوس طيور وأنصاف مراوح تشبه في إيجاز رسوم الطيور التي نراها على كثير من الأواني الفضية الساسانية ممسكة مراوح نخيلية بمناقيرها. واستعار الفن العباسي فيما استعار من الفن الساساني، الأشرطة الزخرفية التي تحولت في أسلوبي سامرا ونيسابور إلى أشكال زهرة اللوتس المثلثة، الموصولة بطيور أو مراوِح نخيلية.

وتشبه زخارف نيسابور الجصية زخارف كل من سامرا ونايين، ولكنها تفصح عن تعبيرات ومبادئ زخرفية جديدة، أصبحت فيما بعد من مميزات الزخرفة الإسلامية. أما المبالغة في زخرفة المسطحات التي اشتهرت بها نايين، فقد وصلت إلى درجة أكبر في نيسابور. ويحتمل أن ترجع معظم زخارف نيسابور الجصية إلى أواخر المدة التي أعيد فيها بناؤها، أي فيما بين سنتي ٩٦١، ٩٨١ عندما كان محمد بن سيمجور واليا على نيسابور من قبل منصور الأول ونوح الثاني، من الأسرة السامانية. وهكذا تعتبر هذه الزخارف حلقة اتصال مهمة في سلسلة الزخارف الجصية الإيرانية بين الأسلوبين العباسي والسلجوقي.

٢ـ فن النحت السلجوقي في إيران (القرن ١١ـ١٣).

لعب فن نحت الحجر والجص دورا مهما في الزخرفة الداخلية والخارجية في العصر السلجوقي. وعلى الرغم من تطور أساليب الزخرفة ورسوم الموضوعات الآدمية على أيدي رجال الفن، الذين استخدمهم أمراء السلاجقة في الأقاليم المختلفة، إلا أنه تظهر في هذه الأساليب

جميعا صفات عامة مشتركة، إذ أصبحت زخارف التوريق — وهي الزخارف الإسلامية الأصيلة – وكذا الكتابات الكوفية أو النسخية، عناصر رئيسية في الزخرفة. ولعل الأشكال الزخرفية الجديدة التي ظهرت هنا في الزخارف الحجرية والجصية، اشتقت أصلا من الأقاليم الشرقية، التي تأثرت بالزخارف المشكلة من الآجر وقطع الفخار مما يشاهد في آثار الغزنويين، مثل برج السلطان محمود (٩٩٨- ١٠٣٠) في غزنة، ومسجد قلعة بست في أفغانستان. وكونت الحروف الكوفية المنتهية بتوريقات والتي تقوم على أرضية من التفريعات النباتية، عنصرا زخرفيا كامل النضوج في برج السلطان مسعود الثالث (١٠٩٩- ١١١٤) في غزنة. واتبع هذا الأسلوب كذلك في إقليم خراسان، كما يتضح من الآثار التي عثر عليها في نيسابور ومرو. ولا تزال بالمدينة الأخيرة، وكانت عاصمة السلاجقة، بقايا قبر السلطان سنجر (١١١٨- ١١٥٧) وتزينه من الداخل حشوات ذات زخارف بديعة من التواريق والنقوش الكتابية، الكوفية والنسخية، صيغت جميعا من قطع الفخار. ومن أبدع الزخارف الكتابية الكوفية التي ترجع إلى العصر السلجوقي ما عثر عليه في أطلال إحدى مدارس خرجرد في خراسان، ويتضمن النص اسم نظام الملك، الوزير الأكبر للسلطان ألب أرسلان، أي أن تلك الكتابة ترجع إلى ما بين سنتي ١٠٦٣- ١٠٩٢. وأصبح من مميزات الحفر السلجوقي تقسيم السطح إلى مستويات، كما سار الفنانون على اتباع ذلك في عصري المغول والتيموريين (انظر كرسي المصحف في شكل ٦٦).

ونلمس مدى تطور الأسلوب السلجوقي في الزخارف الحجرية والجصية في عدد من الآثار الباقية من القرن الثاني عشر، منها المسجد الجامع في قزوين، وتاريخه سنة ٥٠٩ هجرية (١١١٦)، ومحراب إمام زاده كرار في بوزون، وتاريخه سنة ٥٢٨ هجرية (١١٣٤). وللمسجد الجامع فيِ أردستان (١١٦٠ م) ثلاثة محاريب، يتباهى كل منها بزينته الفاخرة المصنوعة من الزخارف الجصية.

فقد استخدمت عدة أساليب من زخارف التواريق، بعضها فوق بعض أو تداخلت إحداها في الأخرى؛ وكان أكثر هذه الأساليب استخداما في زخرفة الأرضية، نوع من التوريق المفرط في تفريعاته، منحوت نحتا بارزا. ولعل نماذج زخارف التوريق التي تشاهد في التحف الخشبية المملوكية من القرن الثالث عشر (شكل ٦٥)، تشبه إلى حد كبير بعض أشكال التوريق المعقدة التي تظهر على هذه المحاريب السلجوقية.

استخدم الجص استخداما واسع النطاق في العصر السلجوقي لا في تزيين المساجد فحسب بل وفي تزيين القصور ومنازل الأشراف والعظماء. وغالبا ما كانت الزخارف متقنة إلى حد كبير، أما موضوعاته فمناظر الصيد وحفلات البلاط وصور الأمراء على عروشهم ومن حولهم الموسيقيون والندماء وأفراد الحاشية.

ووصل بروز النحت في الصور الآدمية درجة تقرب من أن تكون نحتا تام التجسيم أحيانا، ويرى ذلك في عدة رسوم شخصية كاملة في متاحف برلين ودترويت. وفي متحف المتربوليتان نموذج رائع للحفر على الجص، عبارة عن راس أمير (شكل ٥٥) وضحت بها المعالم الرئيسية للوجه توضيحا كله مهارة، أما تجاعيد الشعر فظاهر فيها التحوير الشديد المعروف في أساليب الزخرفة الشرقية. وغطاء الرأس في تلك التحفة تزينه رسوم حلي يزيد في قيمتها ما لونت به من ألوان عدة. وشاع هذا التلوين في الزخارف الجصية المحفورة من العصر السلجوقي، ونشاهد في منحوتات أخرى من القرنين الثاني عشر والثالث عشر أن ملامح الأشخاص ذات سحنة تركية مغولية. وبمتحف المتروبوليتان جامتان سلجوقيتان عليهما صور آدمية منحوتة، إحداهما تمثل منظرا في البلاط وتمثل الأخرى صائدا على ظهر جواده ومعه باز. وكانت مثل هذه الجامات تنحت على حدة، ثم تثبت غالبا في صفوف على الجدران، بحيث تتناسق مع الرسوم الحائطية المشابهة لتلك الجامات في ألوانها. ووجدت في إيران وخاصة في مدينتي الري وساوه، منحوتات جصية سلجوقية تزينها أشكال حيوانات وطيور مع وحدات من زخارف التوريق، كما يشاهد في إفريز بمتحف المتروبوليتان. والحشوة الموضحة في (شكل ٥٦) عبارة عن وحدة متكررة من زخرفة جصية كبيرة، تتكون عناصرها من أسود متدابرة بعيدة كل البعد عن الطبيعة، وذيول تلك الأسود متصل بعضها ببعض وتنتهي بزخرفة نباتية سلجوقية الأسلوب.

ويظهر الأسلوب الزخرفي الذي ساد العمائر السلجوقية، على شواهد القبور في كثير من الدافن ولاسيما مدافن نهاوند ويزد. ويرجع أغلب هذه الشواهد إلى القرن الثاني عشر، ونجد عليها آيات قرآنية، واسم المتوفى إلى جانب التاريخ في أكثر الأحيان، كما نجد على بعضها اسم الصانع. وبمتحف المتروبوليتان ثلاثة من شواهد القبور هذه، أحدها على شكل تابوت صغير، والاثنان الآخران على شكل لوحة جنائزية، وهو الشكل الشائع في شواهد القبور عند المسلمين. ونرى على شاهد قبر أبي سعد بن محمد: التاريخ (المحرم سنة ٥٤٥ هجرية)، واسم النحات (أحمد بن محمد). وتتكون زخارف هذا الشاهد من شكل محراب يتوسط اللوحة التي تضم عدة سطور كتابية بالخطين الكوفي والنسخي. وتملأ الزخارف النباتية حشوة عقد المحراب وخصريه، أما المراوح النخيلية فتكون أرضية تقوم عليها كتابة مزخرفة أروع زخرفة، ولعب هذا اللون من الكتابة دورا كبيرا في الفن السلجوقي.

٣ـ فن النحت السلجوقي في العراق وسوريا وآسيا الصغرى (القرن ١١ـ١٣).

أدى فتح السلاجقة الأتراك لبلاد العراق وسوريا وآسيا الصغرى إلى تطور زخرفي كبير في فن النحت بتلك الأقاليم. وكان هذا الفن قاصرا في عهد العباسيين على نوع من الزخارف المجردة. غير أنه شاع زمن السلاجقة نحت الأشكال الآدمية والحيوانية على المباني والقناطر وأبواب المدن الكبيرة، مثل ديار بكر (آمد) والموصل وبغداد في العراق، وقونية في آسيا الصغرى. وعثر كذلك على نماذج بديعة من النحت

السلجوقي في آمد التي انتقلت من حكم الأسرة المروانية (من ٩٩٠ إلى ١٠٨٥-٨٦م) إلى حكم السلاجقة.

ومن حسن الحظ أن المؤرخ من آثار ديار بكر، يكشف عن مدى التطور الذي أصاب فن النحت الإسلامي وفنون الزخرفة عامة، في العصر السلجوقي؛ فبينما جرت عادة الفنانين في العصر العباسي بكتابة النصوص بالخط الكوفي فوق أرضية خالية من الزخرفة تماما؛ نجدهم في نقوش ديار بكر، في عهد المروانيين، ينهون الحروف الكوفية بتفريعات نباتية مورقة. وتاريخ تلك النقوش هو ٤٢٦، ٤٣٧، ٤٥٧، ٤٦٠، ٤٧٦ هجرية. (١٠٣٤-٣٥، ١٠٤٥-٤٦، ١٠٦٥، ١٠٦٧-٦٨، ١٠٨٣-٨٤). وعلى الواجهة الشمالية للمسجد الجامع بآمد نقش رائع من عهد السلطان ملكشاه، تاريخه سنة ٤٨٤ هجرية (١٠٩١- ٩٢)، وهو عبارة عن أشرطة من الكتابة الكوفية ذات الحروف الرشيقة المورقة والمتشابك بعضها مع بعض فوق أرضية من أشكال التوريق الدقيق المتناسقة.

وتقترن النقوش الكتابية في آمد، في أغلب الأحيان، بأشكال الحيوانات والطيور، وهذه لم تكن تستعمل لقيمتها الزخرفية فسحب، بل اتخذها أمراء السلاجقة رنوكا أو شارات خاصة بأشخاصهم أو بالأسر الحاكمة. ولعبت رسوم الحيوانات والطيور دورا كبيرا جدا في آمد، وفي الفن السلجوقي عامة، وقد يكون هذا نتيجة للتأثير التركي.

وتعتبر الموصل – مقر حكم أتابكة الأسرة الزنكية – مركزا آخر مهما من المراكز الفنية في العراق في العصر السلجوقي. وتكشف الزخارف الفنية المحفورة على الحجر أو الجص في مساجد الموصل وقصورها وكنائسها عن مميزات الأسلوب السلجوقي وخصائصه. وبالمسجد الجامع الذي بناه نور الدين، محرابان بديعان من الحجر تزينهما زخارف التوريق النباتية. وأقدم هذين المحرابين عهدا يرجع إلى سبتمبر أو أكتوبر سنة ١١٤٨ وصانعه مصطفى (؟) البغدادي، وبه زخارف نباتية وكتابات عربية متشابكة. أما المحراب الثاني، وهو أحدث عهدا من الأول، فيوجد في صحن الجامع، ويرجع إلى عهد واحد من أكبر رعاة الفنون هو الأتابك بدر الدين لؤلؤ (١٢٣٣– ١٢٥٩). ونشاهد في هذا المحراب الأخير أساليب مختلفة من زخارف التوريق، المنحوتة نحتا غائرا أو بارزا على مستويات مختلفة.

ومن الآثار المعمارية المهمة الأخرى في الموصل والتي ترجع إلى عصر السلطان بدر الدين لؤلؤ: "قره سراي" (Kara saray) أي "القصر الأسود"، وضريح الإمام يحيى وضريح الإمام عون الدين. وتكشف الزخارف الجصية الداخلية للقصر عن عدة عناصر طريفة من بينها صور أشخاص وطيور مما شاع كثيرا في فن الموصل. ونلاحظ في بعض الحشوات المنحوتة، وفي إفريز آخر مزخرف، أن أشكال الطيور تتداخل مع الزخارف النباتية تداخلا تاما بحيث تصبح جزءا مكملا لها. ونلاحظ كذلك أن أرضية أحد الأشرطة الكتابية مغطاة بتفريعات نباتية تنتهي برءوس حيوانات مفترسة يرجع أصلها في أغلب الظن إلى أواسط آسيا.

ويظهر التوريق السلجوقي في مبان إسلامية أخرى ترجع إلى القرن الثالث عشر في الموصل وسنجار وفي بعض الكنائس المسيحية كذلك.

ويدل تشابه الزخرفة في المباني الإسلامية والمسيحية على أن الحكام السلاجقة استخدموا النحاتين المسحيين. وتظهر في الزخارف الحجرية لكنيسة ماراهوداما بالموصل رسوم موضوعات آدمية إسلامية، كصور السلطان على العرش والصياد ذي الباز والأسود السلجوقية الأصيلة، التي تنتهي ذيولها برأس التنين.

انتقل أسلوب النحت السلجوقي إلى جميع أجزاء العراق وإلى سوريا وآسيا الصغرى. وفي بقايا باب الطلسم ببغداد، الذي يرجع تاريخه إلى سنة ٦١٨ هجرية (١٢٢١– ١٢٢٢م)، نقش يتضمن اسم الخليفة العباسي الناصر. ويزين عقد ذلك الباب نقش بارز يعتبر من أحسن الأمثلة المعروفة للنحت السلجوقي. أما موضوع النقش فيمثل الخليفة جالسا، وعلى جانبيه تنينان انعقد جسم كل منهما، وتكسو الأرضية زخارف التوريق الدقيقة التي تشبه الدنتلا.

وبعد أن تم للسلاجقة فتح إيران والعراق وبعض أجزاء من سوريا، استقر فرع منهم في بلاد آسيا الصغرى (بلاد الروم) وبدأ يهتم بمدينة قونية، التي اتخذها عاصمة له، وأنشأ بها كثيرا من العمائر البديعة كالمساجد والقصور والبوابات. وكان لفن النحت أهمية كبرى في زخرفة المباني السلجوقية، سواء من الداخل أو الخارج. وغالبا ما نقشت صور

الحيوانات على المباني وعلى أسوار المدن وبواباتها وعلى الأبراج والقناطر. ولعل رسوم الحيوانات هذه استخدمت كطلسم يدفع أذى الأعداء والقوى الشريرة.

ويتجلى في مساجد قونية التي أنشئت فيما بين عامي ١٢٢٠ و ١٢٧٠ أبدع أمثلة الزخارف السلجوقية بما في ذلك النقوش الكتابية. ويشاهد في مسجد سلطان هان، المؤرخ سنة ٦٢٦ هجرية (١٢٢٨- ٢٩م)، أقدم مثل في العمارة السلجوقية، للواجهات الرخامية الغنية بزخارفها. ومن أجمل مباني قونية مدرسة صير جالي، سنة ٦٤٠ هجرية (١٢٤٢- ٤٣م)، وقد زينت بزخارف هندسية متشابكة تعد من مميزات العمارة السلجوقية الأولى في آسيا الصغرى. ثم تطورت الزخرفة السلجوقية في النصف الثاني من القرن الثالث عشر، فازدادت الزخارف النباتية رونقا وجمالا، ودخلت عليها أشكال جديدة من المراوح النخيلية، تشبه في مظهرها زخارف الأبسطة والمنسوجات. ونرى هنا وهناك ميلا نحو إدخال موضوعات قريبة من الطبيعة يحتمل أن تكون نتيجة لتأثيرات أرمينية وغربية، وهذا طبيعي في إقليم كآسيا الصغرى.

ومن الأمثلة المهمة لمظاهر هذا التطور، عدد من اللوحات الجصية المنحوتة، ينسبها الأستاذ زرة، نتيجة لأبحاثه، إلى القصر الذي بناه السلطان علاء الدين قيقباذ في قونية (١٢١٩- ٣٦). وأغلب الظن أن زخارف هذه اللوحات ترجع إلى عصر لاحق، ويحتمل أن تكون من عهد السلطان قليج أرسلان الرابع (١٢٥٧-٦٧). وظلت أطلال هذا

القصر ذي الطابقين قائمة حتى سنة ١٩٠٧، ثم لم تلبث أن تلاشت تدريجيا. وكان القصر من الداخل في غاية الفخامة، زخرفت جدرانه بوزرات من القرميد، تعلوها أشرطة وأفاريز من المنحوتات الجصية البارزة. ومن بين اللوحات الكبيرة المنحوتة التي تمثل موضوعات آدمية، لوحة في متحف تشينلي بإستانبول، وتمثل فارسين: أحدهما يهاجم تنينا، والآخر يهاجم أسدا. ويدل موضوعها الحي، ورسومها الحيوانية البارعة على ما كان للمشتغلين بفن النحت السلجوقي بآسيا الصغرى من مهارة ومقدرة.

٤ـ فن النحت على الحجارة في بلاد القوقاز.

تأثرت بلاد القوقاز منذ وقت بعيد بالمؤثرات الشرقية القوية، إذ غزتها قبائل الإيرانيين والطورانيين ثم دخلها العرب شيئا فشيئا وكان ذلك ببطء واضح ولاسيما بإقليم داغستان. ولم يحن القرن العاشر الميلادي حتى استولى العرب على مدينة دربند، وهي المدينة الرئيسية في هذا الإقليم، كما استولوا على عدة حصون مجاورة. وفي سنة ١٠٤٩ اجتاح السلاجقة أرمينيا وجورجيا وأجزاء أخرى من بلاد القوقاز ولم يلبث أن امتد تأثيرهم إلى جميع أطراف البلاد. وكانت نقود ملوك جورجيا تسلك في أول الأمر تقليدا للعملة البيزنطية، فبدأت تحمل في ذلك العهد نصوصا عربية. وامتد تأثير السلاجقة كذلك إلى مختلف الفنون والصناعات، إذ نرى أن المنحوتات التي أنتجت في القرنين الثاني عشر والثالث عشر في إقليم داغستان، قريبة الشبه بمثيلاتها السلجوقية

المنحوتة في آسيا الصغرى. ويتضح ذلك في قرى أموسجه وإتزاري وقلعة كريش، وفي كوبجي بوجه خاص، (وهي من الكلمة التركية كوبجي أي كسوة الزرد). وعثر في تلك القرى على عدد من اللوحات الحجرية المنحوتة والمنزوعة من خرائب الحصون التي بناها أمراها البلاد، ثم استعملها الفلاحون بعد ذلك في بناء مساكنهم.

وتأخذ هذه اللوحات شكل حشوات عقود أو ألواح مستطيلة أو مستديرة، وتزينها زخارف من موضوعات آدمية، ونباتية ومجموعات حيوانية ومخلوقات خرافية وكتابات عربية. وتهدم أو هدم معظم هذه المساكن الآن ونقلت تلك الأحجار إلى متاحف روسيا. وبالولايات المتحدة مثلان من هذه اللوحات، أحدهما في متحف فرير للفنون بواشنطن، والآخر في متحف المتروبوليتان، وكلاهما مأخوذ من منزل أحمد وإبراهيم في كوبجي، وقد تهدم هذا المنزل حوالي سنة ١٩٢٤. واللوحة الموجودة في متحف فرير للفنون محلاة بزخرفة قوامها شكل أسدين متماثلين أو متقابلين، يحيط بهما إفريز من حيوانات تجري على أرضية من التوريق. أما زخارف اللوحة المحفوظة بمتحف المتروبوليتان (شكل ٥٧)، فتمثل فارسا على ظهر جواده، يرتدي ثوبا محكما ملتصقا بجسده، وحوله حزام تتدلى منه جعبة السهام والصيد. وحفر قوس العقد حفرا غائرا وزين بتفريعات من الزخارف النباتية على شكل دوائر متداخلة تضم مراوح نخيلية من ثلاثة فصوص.

ومن الواضح أن كثيرا من اللوحات المنحوتة، ذات الموضوعات الآدمية والحيوانية، وثيقة الصلة بالفن السلجوقي في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وعلى العموم فإن منحوتات داغستان تكون مجموعة ذات أسلوب خاص مزاجه العناصر التركية والعناصر المحلية العديدة. ويظهر نفس هذا الاختلاط في العناصر الزخرفية على التحف المعدنية القوقازية، وخاصة في المواقد البرونزية التي ترجع إلى القرنين الثاني عشر والثالث عشر.

٥ـ فن النحت المغولي على الحجارة والجص في إيران (منتصف القرن ١٣ـ ١٤)

استمرت الأساليب السلجوقية في النحت والزخرفة وسائر ميادين الفن بعض الوقت في إيران، حتى بعد تأسيس الأسرة الإيلخانية في سنة ١٢٥٦. وأخذ أسلوب الزخارف الجصية الذي شاع في القرن الثاني عشر يتطور تدريجيا في عصر المغول، إلى أشكال معقدة، ازداد تعقيدها شيئا فشيئا حتى أصبحت تنطبع بظاهرة الازدحام والإفراط الزخرفي Baroque. ويتمثل هذا الأسلوب بكل ما يحويه من زخارف زاخرة في عدد من التحف، أغلبها من إقليم أذربيجان. وتتجلى الزخارف الجصية المغولية في مسجد الحيدرية بقزوين، ويرجع تاريخه إلى النصف الثاني من القرن الثالث عشر. وفي هذا المسجد يظهر التوريق المزدحم في منحوتات بارزة كما تظهر أشكال أخرى دقيقة من زخارف الدانتلا قوامها مجموعات نجمية وأشكال مسننة، ورسوم متشابكة نظمت جميعا على

أرضية من تفريعات المراوح النخيلية المنحوتة نحتا غائرا. وثمة أثر آخر من أوائل العصر المغولي، يحتمل أن يكون معاصرا لمسجد "الحيدرية"، وهو ضريح جمبادي علويان في همدان، وفيه بلغ الأسلوب المغولي في الزخرفة على الجص أسمى مراتبه. ويوجد مثال رائع للزخرفة المغولية على الجص في القرن الرابع عشر، وهو محراب المسجد الجامع في أصفهان، الذي أنشأه سنة ١٣١٠ م أحد وزراء السلطان أولجايتو. ونرى في هذا الأثر تأثيرات سلجوقية كثيرة، كما أن النصوص المنقوشة بخط النسخ والتوريق النباتي، تضفي على هذا المحراب مظهرا زخرفيا رائعا، وتجعل منه أنموذجا من أفضل النماذج التي تعبر عن الأساليب الفنية الإسلامية الصحيحة.

وبمتحف المتروبوليتان ثلاث لوحات حجرية منحوتة تمثل فن النحت المغولي في القرن الرابع عشر، ويرجح أن يكون اثنان منها طرفي أحد الحواجز أو الدرابزينات (شكل ٥٨)، ويقال إنها جلبت من همدان. وهذه القطع نماذج مختلفة من الزخارف المنحوتة نحتا غائرا، ونقش على قطع الحجارة اسم صاحبها: حاجي حسن، واسم نحاتها: شرف (؟) بن محمود، والتاريخ سنة ٧٠٣ هجرية (١٣٠٣– ١٣٠٤م). ويبين (شكل ٥٨) وجه أحد تلك الأحجار الثلاثة وقد زين بوحدتين متداخلتين من الأشكال الهندسية والزخارف النباتية؛ بينما حلي الوجه الآخر بشكل أسد يهاجم وعلا. أما اللوحة الثانية فنقشت عليها أشكال من الزخارف المتشابكة والتفريعات النباتية، وهي أشكال معروفة مشهورة من الزخارف المغولية في القرن الرابع عشر، ولاسيما في زخرفة المصاحف، (انظر

الفصل الرابع). وثمة عدة لوحات حجرية أخرى في المجموعات الأوربوية والأمريكية، شبيهة بلوحات متحف المتروبوليتان، نسبها البعض إلى القرنين الثاني عشر والثالث عشر؛ ولكن معظمها لا يمكن أن يرجع إلى ما قبل القرن الثالث عشر.

وفي مجموعة متحف المتروبوليتان، مثال آخر جدير بالذكر من المنحوتات المغولية في القرن الرابع عشر، وهو عبارة عن شاهد قبر من الرخام، منقوش على شكل محراب، وحفرت في وسط الشاهد حنية المحراب، وهذه يضم عقدها مجموعة من المقرنصات المرفوعة على عمودين في جانبي الحنية. وتمتد فوق المحراب لوحة مستطيلة نقشت عليها كتابة بالخط الكوفي. أما حنية المحراب، فيحيطها ثلاثة أشرطة متتالية عليها نقوش كتابية بثلاثة أنواع من الخط العربي: شريطان منها بالخط الكوفي، نقش أحدهما بالحروف المزوَّاة التي شاعت في العصر المغولي. أما الشريط الأوسط فمكتوب بخط النسخ، ويتضمن اسم المتوفى: شيخ محمود بن محمد اليزدي، والتاريخ سنة ٧٥٣ هجرية (١٣٥٢م). ويظهر في نهاية الحنية، اسم النحات وهو نظامي ابن شهاب. وتعتبر زخارف هذا الشاهد صورة رائعة مصغرة، لما كانت عليه المحاريب في عهد المغول، في منتصف القرن الرابع عشر.

٦ـ فن النحت في العصر الفاطمي في مصر (القرن ١٠ـ١٢)

بقيت من آثار القاهرة التي ترجع إلى النصف الأخير من القرن العاشر، والقرنين الحادي عشر والثاني عشر، مجموعة من الزخارف الجصية والحجرية توضح إلى حد كبير العناصر المميزة للعصر الفاطمي. وتظهر أقدم الزخارف الجصية الفاطمية في الجامع الأزهر بالقاهرة الذي بدئ في إنشائه سنة ٩٧٠ وتم في سنة ٩٧٢م. وزينت المقصورة وجدار القبلة، بأشكال زاخرة من تفريعات الأوراق النخيلية التي تكاد تختفي الأرضية من حولها – كما هي الحال في زخارف الجص بالمسجد الطولوني – بحيث لا يظهر من الأرضية إلا من ما يسمح بانفصال العناصر الزخرفية بعضها عن بعض.

والزخارف الجصية في مسجد الأزهر مشتقة من الزخارف العباسية والطولونية في القرن التاسع، إلا أنه يظهر فيها تغير واضح في الأسلوب الزخرفي، وأهم الابتكارات الجديدة في هذا الأسلوب العناية برسم السيقان النباتية، التي غالبا ما تخرج في فرعين مستقلين.

ويتضح تطور أشكال الزخارف الجديدة، وخاصة أشكال التوريق، من الزخارف الجصية والحجرية بمسجد الحاكم بالقاهرة (٩٩٠–١٠١٢)، ونشاهد في هذه الزخارف – سواء على الحجر أو الجص – أمثلة رائعة من الخط الكوفي المشجر. كما نشاهد في النوافذ والحنيات والأفاريز والمآذن زخارف نباتية متقنة. وقد حلت محل الأشكال

التقليدية تفريعات رشيقة منسجمة، تمتد وتجري في اتجاهات مختلفة، وغالبا ما تتقاطع بعضها مع بعض. ويحتمل كثيرا أن يكون شرق إيران هو المصدر الذي جاءت منه هذه الزخارف النباتية والكتابات الكوفية المورقة.

أما الزخارف الجصية الفاطمية التي ترجع إلى أواخر القرن الحادي عشر فهي معروفة لنا من مجموعة من المحاريب، ويتضح من دراستها أن زخارف الجيوشي (١٠٨٥) تختلف اختلافا كبيرا من حيث الأسلوب عن نظائرها في مسجد الحاكم، إذ غطى سطح المحراب كله بأشكال جافة من التوريق، وتبدو المراوح النخيلية فيها ذات أشكال هندسية مختلفة ومزدحمة بالتفاصيل، وتلك إحدى مميزات الزخارف الجصية الإيرانية في القرن الحادي عشر، في نيسابور ونايين، (انظر القسم الأول من الفصل السادس). ولما لم يكن لهذه الزخارف أصول مصرية، فإن هذا الأسلوب لا بد أن يكون قد ورد من إيران، نتيجة لانتشار السلاجقة في جميع بلاد الشرق الأدنى. ثم أصبح الأسلوب السلجوقي نفسه شائعا في مصر في القرن الثاني عشر، كما يتضح من الزخارف الجصية، التي تحلي القبة التي تتقدم مقصورة الجامع الأزهر، ومن المحاريب الثلاثة في مشهد إخوة يوسف (١١٠٠).

ونلمح في الزخارف الجصية في محرابي مشهد السيدة رقية (١١٣٣)، طابعا جديدا من الزخارف، هو عبارة عن طابقين أو ثلاثة من المقرنصات القليلة البروز، وهذه كثر استخدامها في مصر. ونرى في

نوافذ مسجد الصالح طلائع (١١٦٠)، وهو آخر آثار العصر الفاطمي، أمثلة جميلة للزخارف الجصية المفرغة. وتبدو النقوش الزخرفية في جميع هذه الآثار منحوتة على الجص نحتا خفيفا قليل البروز. ولم يستخدم النحاتون الفاطميون طريقة النحت البارز التي تعتبر من مميزات الزخارف الجصية في الآثار السلجوقية بإيران.

٧ـ النحت في العصر الأيوبي والمملوكي في مصر وسوريا (نهاية القرن ١٢ـ ١٥).

ظلت الأساليب الفاطمية في فن النحت، وفي الفنون الأخرى، متبعة زمن أوائل عهد الدولة الأيوبية، التي أسسها صلاح الدين الأيوبي في مصر سنة ١١٦٩، وفي سوريا سنة ١١٧٦، ولا يوجد من الآثار، مما يرجع إلى عهد صلاح الدين، سوى قلعة القاهرة وجزء من أسوار مدينة الفسطاط. وثمة عدد قليل آخر من المباني التي ترجع إلى أواخر العصر الأيوبي، من بينها ضريح الإمام الشافعي (١٢١١)، وضريح الأمير أبي منصور إسماعيل (١٢١٦)، ومدرسة وضريح الصالح نجم الدين أيوب (١٢٤٢–١٢٤٩)، ومقبرة الخلفاء العباسيين (حوالي ١٢٤٢). ونجد في كل هذه المنشئات اختلافا في الأساليب، نتيجة لاختلاف المواد التي صنعت منها؛ فالباب الحجري في ضريح أبي منصور مثلا، عليه كتابة بخط النسخ، ويزينه أفريز مكسور محلي بزخارف هندسية متشابكة، تتبادل مع زخارف نباتية محفورة حفرا جميلا شبيها بالمنحوتات الأيوبية المعاصرة على الخشب.

ولا تزال في سوريا وفلسطين، وعلى الأخص في حلب، آثار أيوبية باقية، ولكنها تكاد تكون غير معروفة، إذ لم ينشر عنها إلا القليل. ومن أكثر هذه الآثار أهمية في حلب: مدرسة المعروف (١١٩٣)، والمسجد الكبير في القلعة (١٢١٣-١٢١٤)، والمدرسة السلطانية (١٢٢٣). وفي دمشق، حيث كان يقيم السلطان صلاح الدين بعد سنة ١١٨٢، بعض آثار أيوبية قليلة، مع أننا نعرف أنه كان بها في سنة ١١٨٤ عشرون مدرسة، عدا بمارستانين وعدد من الخوانق (في الأصل الأديرة ولعله يقصد الخوانق).

ويتضح من الزخارف الجصية التي تزين ضريحا مجهول صاحبه درجة اتصالها الوثيق بأسلوب التفريعات السلجوقي وزخارفه التي تشبه الأزرار (Button Motive)، والتي تشاهد في آثار الموصل وقونية بوجه خاص.

وفي سنة ١٢٥٠، بدأ حكم المماليك، فبدأ بذلك عصر ازدهار وتجديد في الفن الإسلامي بمصر وسوريا. وغدت القاهرة مركزا مهما للفن المملوكي. وازدانت بعدد وفير من المساجد الفخمة، والمدارس، والأضرحة، المنقوشة جدرانها من الداخل والخارج بالزخارف الغنية التي استمدت جمالها من المهارة الفائقة التي امتاز بها فن المعمار المملوكي. وغالبا ما استخدمت في البناء حجارة من ألوان مختلفة، كالأحمر مع الأبيض أو الرمادي مع الأبيض. واتخذت بعض العناصر المعمارية الأخرى مظاهر زخرفية مثل المقرنصات أو الدلايات، وصنجات العقود

المعشقة، كما استخدمت الألواح الرخامية والفسيفساء، والمنحوتات الجصية والحجرية في الزخرفة الداخلية في المساجد وغيرها، ونحتت الزخارف نحتا غائرا، وكانت تقتصر في أغلب الأحيان على الأشرطة والألواح المنقوشة التي زين بها المبنى حسب التصميم الموضوع.

ومن بين المساجد المملوكية الأولى التي اتخذت الزخارف الحجرية والجصية فيها أهمية كبرى، مسجد الظاهر بيبرس، وقد بني فيما بين سنتي ١٢٦٦، ١٢٩٦، ولا تزال بعض زخارفه الجصية الداخلية باقية إلى اليوم. وتتكون هذه الزخارف من نوافذ من الجص المفرغ لها إطار من التوريق والكتابة الكوفية. ونشاهد في بعض هذه النوافذ أشكالا هندسية متداخلة، أو تفريعات نباتية مرتبة على سطحين غير متساويين.

ومن الآثار المهمة الأخرى التي تزخر بالزخارف الجصية: ضريح قلاوون (١٢٨٥)، ومدرسة ابنه، الناصر محمد (١٢٩٥– ١٣٠٣). ويبلغ أسلوب التوريق المملوكي في جميع هذه الآثار غاية تطوره ورقيه. ومن الصفات المميزة لهذا الأسلوب أن تغطية المسطحات بالمراوح النخيلية والأشرطة الكتابية تبدو كأنها صفوف من الأضلاع أو التفريعات، وغالبا ما رسمت التفريعات النباتية على عدة مستويات تصل في النهاية إلى أشكال منسقة تنسيقا فائقا، كما يشاهد في محراب مدرسة الناصر.

ولم يكن فن النحت على الحجارة في بداية القرن الرابع عشر أقل شأنا من أعمال النحت على الجص، ودليل ذلك، الحاجز الرخامي الرائع

بمدرسة سلاروسنجر الجاولي (١٣٠٣) وتزيين الحاجز زخارف نباتية مفرغة. ومن أعظم الآثار التي ترجع إلى عهد السلطان حسن، المدرسة التي شيدها بين سنتي ١٣٥٦ و ١٣٦٢ وتعتبر من بدائع العمارة الإسلامية وأفخمها، ولهذه المدرسة مدخل فخم يرتقي إلى ارتفاع ست وستين قدما وتزينه نقوش حجرية منتظمة داخل حشوات وأشرطة رأسية.

ثم يجيء عصر المماليك البرجية أو الشراكسة (١٣٨٢-١٥١٦م) ويرجع إلى سلاطين هذا العصر الفضل في إنشاء مجموعة المباني المعروفة باسم مقابر الخلفاء في منطقة القرافة، وتشمل مساجد ذات أضرحة أقيمت للسلاطين وأرباب الوظائف الكبرى، وحليت بمآذن وقباب جميلة. وزاد استخدام المنحوتات الحجرية في ذلك العصر، عما قبل، إلا أن النحت على الجص لم يهمل كلية. وأخذت الزخارف خلال القرن الخامس عشر تتدرج نحو الروعة والإتقان.

وتحتفظ مساجد القاهرة، ومتاحف العالم بعدد وفير من الأحجار المنحوتة والأواني الحجرية، التي ترجع إلى العصر المملوكي. وأغلب هذه المواد مصنوع من الرخام، وتشتمل على منابر، ونافورات، وأحواض وجرار للمياه، وكلجات (حمالات أزيار). وبمتحف فكتوريا وألبرت بلندن مثال جميل للنحت على الحجارة في العصر المملوكي، وهو عبارة عن إناء من الرخام تزينه زخارف جافة من تفريعات نباتية، منحوتة نحتا بارزا على أرضية زاخرة بالزخارف النباتية، وعلى الإناء اسم المنصور محمد الأيوبي سلطان حماة، وتاريخه سنة ٦٧٦ هجرية (١٢٧٨م). وبمتحف

الفن الإسلامي بالقاهرة عدد كبير من المنحوتات المهمة، من القرنين الرابع عشر والخامس عشر، وعدد من الجرار البيضاوية وعدد من النقوش المنزوعة من المساجد المختلفة. وبمتحف المتروبوليتان قدور مضلعة في أعلاها كتابات عربية تتضمن بعض الألقاب المملوكية (شكل ٥٩). وتوضع مثل تلك القدور عادة فوق حمالة منخفضة لها حوض صغير، ويحتفظ متحف المتروبوليتان بأمثلة منها. والكثير من هذه الحمالات (كلجات) أقدم عهدا من الأزيار ذاتها، إذ يرجع بعضها إلى العصر الأيوبي أو الفاطمي. وبمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة عدة منحوتات رخامية في غاية الروعة.

أما أبدع أمثلة النحت على الحجر في العصر المملوكي، فهو منبر ضريح السلطان برقوق، المصنوع زمن السلطان قايتباي سنة ١٤٨٣م.

٨ـ فن النحت المغربي في أسبانيا وشمال إفريقية.

أصبحت للحضارة الإسلامية قدم راسخة في غرب أوربا، بعد فتح إسبانيا سنة ٧١٠م. وتطبعت قرطبة عاصمة الخلافة الأموية الغربية بطابع شرقي. وبدأ عبد الرحمن الداخل سنة ٧٦٨ بناء مسجد قرطبة الكبير، الذي بقي موضع العناية والزيادة على أيدي خلفائه. وتبدأ في القرن العاشر، أيام حكم الخليفة عبد الرحمن الناصر (٩١٢– ٩٦١)، أهم حقبة في تاريخ الفن الأموي في الأندلس، وفيها شيد الخليفة الناصر قصره الفخم بمدينة الزهراء، قرب قرطبة.

وتتكون الزخارف الرئيسية في منحوتات هذا القصر الحجرية، من تفريعات نباتية مزهرة تختلف اختلافا تاما عن الأشكال العباسية المعاصرة لها في بلاد الشرق الإسلامي؛ إذ بدأنا نرى هنا زخارف مكونة من أجزاء من ورقة شوكة اليهود بأنواعها السورية المختلفة، مختلطة بتفريعات هندسية من أشكال المراوح النخيلية، بأسلوب يجمع بين الأساليب البيزنطية، والأساليب المحلية للفن القوطي الغربي. وعلينا أن نعود هنا إلى الفن السوري في القرنين السابع والثامن وإلى آثاره المنحوتة على الحجر والخشب (القسم الأول من الفصل السادس) لنرى فيهما الأصول الفنية الأولى التي استمدت منها مدينة الزهراء زخارفها. وهذه لم تأت مباشرة من سوريا بل انتقلت إلى الغرب عبر شمال إفريقيا، حيث نشاهد زخارف مهمة مماثلة لها، من القرن التاسع الميلادي، هي الزخارف المنحوتة بمسجد القيروان في تونس. ثم إنا نعرف من المراجع الإسلامية أن أباطرة البيزنطيين عاونوا عبد الرحمن الناصر على زخرفة قصر الزهراء. ويتمثل الأسلوب الأموي في القرن العاشر في جملة من قواعد الأعمدة والتيجان والرخامية، المحفوظة في متاحف عديدة، والتي ينسب بعضها إلى هذا القصر العتيق. وبمتحف المتروبوليتان منها، قاعدة عمود وأربعة تيجان (شكل ٦٠). وهذه التيجان مشتقة من أشكال التيجان المركبة، التي تحولت فيها أوراق الأكنتس إلى تفريعات من السيقان النباتية الرفيعة التي تنبثق منها الأوراق. وهذه الزخارف منحوتة في أغلب الأحيان نحتا غائرا، بحيث يتضح منها تباين الضوء والظل،

وكان هذا المظهر الفني من الصفات الشائعة في الزخرفة الأسبانية المغربية.

وزاد الخليفة الحكم (٩٦١- ٩٧٦) في مسجد قرطبة، وزين أجزاء منه، في الداخل والخارج، زينة غاية في الروعة. ومن ذلك: اللوحتان الرخاميتان البديعتان على جانبي المحراب، وتحليهما تفريعات المراوح النخيلية وأشجار "الحياة"، وهما حقا من روائع المنحوتات في الفن الأسباني المغربي. ومن الصفات المميزة لهذه اللوحات المنحوتة، اختفاء المساحات الخالية من الزخرفة، وانقسام العناصر والتعبيرات الزخرفية المختلفة إلى تفريعات رفيعة صغيرة تتكون من مجموعها أشكال تشبه الدنتلا. ومن أمثلة فن النحت في قرطبة في القرن العاشر، حوضان للوضوء من الرخام، مستطيلا الشكل، أحدهما في متحف الآثار بمدريد، وعليه اسم المنصور، وتاريخه سنة ٣٧٧ هجرية (٩٨٧- ٩٨٨م)، والثاني في مدرسة ابن يوسف بمدينة مراكش.

وفي القرن الحادي عشر، حكم بلاد الأندلس عدد من أسر البربر الضعيفة، تعرف باسم ملوك الطوائف. وبالرغم من بقاء قرطبة المركز الرئيسي للنشاط الفني، إلا أنه كان لبعض مدن الأقاليم أثر بارز في تطور الفن الإسباني المغربي. ومن الآثار المهمة في القرن الحادي عشر: قصر الجعفرية في سرقسطة، وهو القصر الذي شيده أبو جعفر المقتدر (١٠٤٦- ١٠٨١). وتحتفظ متاحف إسبانيا ببعض قطع من آثار هذا القصر، وهي بقايا غنية بالزخارف الجصية والحجرية، وبالرغم

من أن عناصرها مستمدة من الأسلوب الزخرفي الذي ساد قرطبة في القرن العاشر، إلا أنها تفصح عن اتحاد هذه العناصر بالأسلوب الإسباني الإسلامي الجديد. وحلت المراوح النخيلية، التي استعملت إلى حد ما في القرن العاشر، محل أشكال ورقة شوكة اليهود، ولكنها صيغت بطريقة خاصة بالفن الإسباني المغربي. وهذه المراوح الإسبانية مقتبسة من أنصاف المراوح النخيلية العربية، ولكن كثيرا ما دخلها الانحناء الشديد كما ازدحمت بطونها بالعروق الداخلية، حتى لتبدو أحيانا أنها أوراق طبيعية للضوء والظل، أكثر وضوحا.

ويبدأ فصل جديد في تاريخ الفن الإسباني المغربي باتحاد إسبانيا الإسلامية ومراكش في دولة واحدة، تحت حكم المرابطين سنة ١٠٩٠. إذ أخذت الحضارة والفنون الأندلسية في القرن الثاني عشر، تغزو بلاد المغرب، حيث أقيمت منشآت معمارية حافلة بالزخرفة، في بعض المدن، مثل مراكش (عاصمة الإمبراطورية) وفاس، وتلمسان. ونشاهد في زخارف مسجد تلمسان الجصية زخرفة نباتية مزهرة لا بد أنها من أعمال النحاتين الأندلسيين. وفي النصف الأخير من القرن الثاني عشر، اتجه الموحدون إلى تفضيل أسلوب معماري أبسط نسبيا عما كان قبلهم، كما فضلوا الزخارف النباتية التي سادت بلاد الشرق الإسلامي على الزخارف الأندلسية المفرطة في تفريعات أوراقها وأزهارها.

ثم بدأ النفوذ الإسلامي السياسي في الغرب يضمحل منذ سنة ١٢٣٥، باستيلاء المسيحيين تدريجيا على إسبانيا، وكانت الأسرة

الوحيدة التي استطاعت الصمود في وجه المسيحيين، هي أسرة بني نصر في غرناطة، تلك الأسرة التي أحيت مجد إسبانيا الإسلامية العتيد. أما أعظم آثار القرن الرابع عشر الإسلامية في إسبانيا، فهي قصر الحمراء بغرناطة، الذي كسيت جدرانه وعقود غرفه وقاعاته بزخارف جصية زاهية رائعة. ويتكون العنصر الرئيسي في تلك الزخرفة من أشكال هندسية متشابكة وتواريق نباتية، صيغت في الأسلوبين الإسباني والمغربي. ومما زاد تلك الزخارف المزدحمة زينة وبهاء، تلوينها بعدة ألوان، وخاصة اللون الأبيض، والأزرق، والأحمر والذهبي؛ والتلوين خاصية من خصائص الفن الإسباني المغربي. وانتشر هذا النوع من الزخارف الجصية الملونة إلى جهات أخرى من إسبانيا، كما استخدم في فن المدجنين؛ ونراه في قصر بأشبيلية، وفي كنيسة صغيرة للمدجنين بمسجد قرطبة، وفي عدة عمائر بطليطلة. وبمتحف المتروبوليتان من فن النحت الإسباني المغربي تاج عمود رخامي من أسلوب تيجان الحمراء ويختلف في أسلوبه تماما عن تيجان العصور الإسلامية الأولى في الأندلس وهي التي اشتقت زخارفها من أساليب الفنون القديمة.

الفصل السابع

الحفر على الخشب

١ـ الحفر على الخشب في العصرين الأموي والعباسي (القرن ٧ـ١٠).

بقيت الأساليب الهلينستية والساسانية متبعة في الحفر على الخشب في بداية العصر الإسلامي، ثم تطور عن هذين الأسلوبين أسلوب جديد أخذ ينمو تدريجيا. ويمكن أن نلمح حلقات هذا التطور في أمثلة عديدة عثر عليها في مصر وعلى الأخص في الفسطاط وعين شمس بظاهر القاهرة. ولا تزال التأثيرات الهلينستية واضحة قوية في الكوابيل الخشبية (المساند) بالمسجد الأقصى ببيت المقدس، إذ نجد فيها تعبيرات من ورقة شوكة اليهود وتفريعات من ورق العنب مجتمعة في وحدات زخرفية مزدحمة تشبه تلك التي وجدت على فسيفساء قبة الصخرة ببيت المقدس (٦٩١) والجامع الكبير بدمشق (حوالي ٧١٥م).

ويظهر الأسلوب الإسلامي الجديد – وأحسن أمثلته واجهة قصر المشتى (انظر الفصل السادس من القسم الأول– في عدة قطع من الخشب المحفور عثر عليها في مصر والعراق. من ذلك، باب بديع بمتحف بناكي بأثينا، يمكن إرجاعه إلى العصر الأموي أي إلى النصف

الأول من القرن الثامن، بينما ترجع القطع الأخرى إلى أوائل العصر العباسي أي النصف الثاني من القرن الثامن أو بداية القرن التاسع الميلادي.

وأحسن أمثلة الخشب المحفور في أوائل العصر العباسي، منبر جامع القيروان بشمال إفريقية، وتذكر المراجع التاريخية أن أحد الأمراء الأغلبية، استجلب هذا المنبر من بغداد في أوائل القرن التاسع، كما استجلب عددا من تربيعات الخزف ذي البريق المعدني (انظر القسم الخامس من الفصل العاشر). ويتكون المنبر من صفوف من الحشوات المقسمة إلى مناطق مستطيلة تزينها الزخارف الهندسية المتشابكة أو النباتات المجردة أو تفريعات من ورق العنب. وظل الاتجاه إلى البعد عن محاكاة الطبيعة، وهو ما لاحظناه في مخلفات العصر الأموي مثل واجهة قصر المشتى، باقيا في منبر جامع القيروان. إذ نجد في إحدى الحشوات شجرة نخيل مستمدة من "شجرة الحياة" الشرقية، وهذه تنتهي بزوج من القرون تعلوهما كيزان الصنوبر، وشكل كروي على جانبيه مراوح نخيلية تشبه الأجنحة الساسانية المحورة، على الطريقة العباسية. ويتمثل هنا الأسلوب العباسي المجرد في وجود زخارف من فروع العنب تحمل أوراقا نباتية متناهية في البعد عن الطبيعة وكيزان صنوبر بدلا من عناقيد العنب. وبعض كيزان الصنوبر قريب في مظهره من الطبيعة، وبعضها الآخر ينتهي بأشكال من أنصاف المراوح النخيلية وهذه تغطيها أوراق نباتية بدلا من زخارف قشر السمك. وتزين مناطق أخرى من تلك الحشوات موضوعات مجردة تتكون من عدة تعبيرات مركبة يمكن

اعتبارها الأصول الفنية لبعض العناصر الزخرفية للأسلوبين الثاني والثالث من جص سامرا. ويعتبر منبر القيروان، الذي يرجع إلى عهد هارون الرشيد، (٧٨٦- ٨٠٩م). واحدا من روائع أمثلة الحفر على الخشب من مدرسة بغداد. وتدل زخارفه، كما تدل زخارف جص سامرا، على مهارة في إظهار التفاصيل وتنوع مستويات الحفر.

وبمتحف المتروبوليتان عدة قطع أخرى مهمة ترجع إلى عصر هارون الرشيد وجد بعضها في تكريت شمالي بغداد ووجد بعضها الآخر في مصر، وأبدع هذه القطع، حشوة مستطيلة من تكريت (شكل ٦١)، ويحتمل أن تكون جزءا من منبر. أما زخارفها فمن تفريعات العنب التي تتكون من تعاريجها والتعبيرات المتصلة بها أشكال زخرفية رائعة. وثمة حشوات أخرى مستطيلة ومربعة يبدو فيها الأسلوب البعيد عن الطبيعة في معالجة تفريعات العنب، إذ نرى المراوح النخيلية المقتبسة من الفن الساساني تحل محل أوراق العنب، مثلما تخرج كيزان الصنوبر من فروع العنب في واجهة قصر المشتى ومنبر جامع القيروان. وشاع استخدام كوز الصنوبر كعنصر زخرفي في العصر الأموي ولعب دورا مهما في المراحل الأولى لتاريخ الزخرفة الإسلامية، ونجد أمثلته في فسيفساء بيت المقدس وفي نقوش المشتى والطوبة وفي منبر القيروان وفي جص سامرا الذي يرجع إلى القرن التاسع الميلادي.

ولدى متحف المتروبوليتان حشوة أخرى من تكريت غنية بزخارفها وأشكالها من تفريعات العنب. وتقسمها إلى مناطق، أشرطة

متشابكة تحدد دائرة كبيرة رئيسية في الوسط ودوائر أخر أصغر منها. ورسمت وريقات العنب من ثلاثة فصوص في معظم الأحيان وبطريقة منتظمة على الفروع. وهناك حشوة ثالثة من تكريت مقسمة إلى ثلاثة مناطق مستطيلة، يزين الوسطى منها تعبيرات مجنحة شديدة البعد عن الطبيعة وتزينها أشرطة متماوجة تعتبر رجعة للفن الساساني. أما المنطقتان الأخريان الضيقتان ففيهما محاريب تزينها فروع العنب، وتشبه تلك الحشوة الأخيرة، حشوة أخرى كبيرة عثر عليهما بقرافة عين الصيرة. وهي الآن بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، ويمكن نسبتها إلى مدرسة بغداد.

جاء فيما سبق عند الكلام عن الحفر على الحجر والجص (انظر القسم الأول من الفصل السادس) أن الفنانين المسلمين ابتكروا في ختام القرن الثامن الميلادي أسلوبا زخرفيا يناسب طريقة الحفر الجديدة — وهي طريقة الحفر المائل أو المشطوف – التي يغلب أن يكون أول ظهورها على الخشب. ويحتفظ متحف المتروبوليتان من هذا الأسلوب العباسي الجديد بمصراعي باب (شكل ٦٢) وحشوتين، ومن المحتمل أن تكونا جزءا من كتفي باب أو من سقف منقوش. ولما كان العثور عليهما في تكريت فمن المرجح أن تكونا قد جاءتا من مكان قريب من سامرا. والحشوتان من أكبر وأكمل أمثلة الحفر على الخشب في تلك المنطقة. أما زخارف مصراعي الباب فموزعة — حسب الطريقة التقليدية – على أقسام مستطيلة ومربعة داخل إطار خال من الزخرفة.

ونرى في زخارف الباب وفي الحشوتين الجمع بين أشباه الفروع النباتية وأشكال الزهريات جمعا بعيدا عن الطبيعة تماما. وقد دخل الأسلوب العباسي مصر ثم أصبح شائعا بها زمن الطولونيين (٨٦٨–٩٠٤). ولدى متحف الفن الإسلامي بالقاهرة مجموعة غنية من الأخشاب الطولونية المحفورة تشتمل على الأبواب والأسقف والأفاريز وقطع الأثاث المدهون بعضها بالألوان الزاهية. كما يوجد منها بمتحف المتروبوليتان أمثلة أخرى جميلة.

ثم تطور هذا الأسلوب العباسي في أوائل القرن العاشر على أيدي الصناع المصريين، وأصبح الحفر أكثر عمقا والزخرفة أكثر تجسيما، ولدى متحف المتروبوليتان قطعتان توضحان هذا الأسلوب المصري في الحفر.

٢ـ الحفر على الخشب في العصر الفاطمي بمصر وسوريا (القرن ١٠ـ ١٢م).

ظلت الاتجاهات المحلية التي غيرت في أسلوب الحفر على الحجر والجص مستمرة في الحفر على الخشب الفاطمي، ومع ذلك فإن طريقة الحفر المائل المتبعة في العصر الطولوني استمرت فترة في الحفر على الخشب زمن العصر الفاطمي كما يرى من الأربطة الخشبية بجامع الحاكم وفي باب من الجامع الأزهر (٩٧٠م) بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة. والكتابة التي على باب الجامع الأزهر تشير إلى أنه صنع بأمر الخليفة الحاكم بأمر الله حين عمَّر الجامع الأزهر سنة

١٠١٠م. وتزين الباب حشوات مستطيلة محفور عليها تفريعات من الفروع النباتية العباسية الأسلوب التي تكون أشكالا متقابلة. وجرى الفنانون الفاطميون في رسم زخارفهم وفق الأصول الفنية التي اتبعت في زخارف الجامع الأزهر الجصية، على أننا نرى في زخارف باب الحاكم أن السيقان التي تربط بين الزخارف النباتية قد أعطيت أهمية أعظم مما كان لها من قبل، وأن التعبيرات الزخرفية قد فصلت بعضها عن بعض.

وبدأت تختفي في عهد الحاكم الموضوعات والأساليب الطولونية في الحفر على الخشب ويحل محلها الأسلوب الفاطمي، وهذا يمثله بمتحف المتروبوليتان خير تمثيل، حشوة باب مستطيلة رائعة (شكل ٦٣) محفورة حفرا عميقا. ونرى في الزخرفة جمعا بين التفريعات النباتية ورءوس الخيل التي تخرج من أفواهها مراوح وأنصاف مراوح نخيلية. ومن الصفات الواضحة في هذه القطعة وفي مثيلاتها المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، شدة العناية بالتفصيل في رسم المراوح النخيلية، والأشرطة ذات الحبيبات الكروية، ولجم الخيل.

ومن أبدع الأمثلة الباقية من الحفر على الخشب في بداية العصر الفاطمي، حجاب الهيكل في كنيسة الست بربارة بمصر القديمة وهو معروض الآن بالمتحف القبطي، ومع أنه لا مجال للشك في أنه من صناعة الفنانين الأقباط إلا أننا نرى في الحشوات المستطيلة التي تزينه ثروة وتنوعا في الزخرفة تعتبران من خصائص الأسلوب الفاطمي. وتسود هذه الحشوات تفريعات نباتية، ينبثق بعض سيقانها من القاعدة ثم تتحد

مع طيور وحيوانات موضوعات آدمية. ونجد هنا أمثلة طيبة لمناظر الصيد ومناظر البلاط والموضوعات المتقابلة من الطيور والحيوانات المفردة أو المجمعة. وتكون الرسوم الآدمية التفريعات النباتية وحدات زخرفية كاملة، وتلك خاصية من خواص الزخرفة الفاطمية. ومع أن زخارف هذا الحجاب متأثرة بعض الشيء بالتقاليد القبطية فإن الزخارف الحيوانية الفاطمية صنعت بطريقة أساسها الاتجاهات السائدة في سائر بلاد العالم الإسلامي.

وبقيت الرسوم الحيوانية والموضوعات الآدمية التي شاعت في الحفر على الخشب في العصر الفاطمي، مستمرة خلال القرن الحادي عشر. ومن أهم الأمثلة على ذلك، مجموعة من الألواح الخشبية والأبواب المحفورة حفرا حافلا بالزخرفة، عثر عليها في مارستان وقبة قلاوون وابنه الناصر محمد. وهذه المجموعة كانت في الأصل جزءا من زخرفة القصر الغربي الفاطمي الذي بدأه الخليفة العزيز (٩٧٥- ٩٩٦م) وأتمه الخليفة المستنصر بين عامي ١٠٥٨ و ١٠٦٥. وقد هدم صلاح الدين جانبا من ذلك القصر، أما موقعه فعمائر قلاوون السالفة الذكر. وفي العصر المملوكي أعيد حفر ظاهر بعض الحشوات الفاطمية واستخدمت أفاريز لتغطية الجدران بالمستشفى القلاووني. وتزين هذه الحشوات موضوعات آدمية، تمثل مناظر صيد ورقص ومجالس طرب وموسيقيين وتجار مع جمالهم وحيوانات وطيور، كل ذلك داخل مناطق تفصلها زخارف متشابكة على أرضية من تفريعات مورقة مزهرة محفورة حفرا أكثر عمقا من الرسوم الآدمية. وتعطينا المناظر الآدمية فكرة طريفة

عن حياة الناس وعاداتهم في العصر الفاطمي. والحفر في تلك المجموعة أقرب إلى الطبيعة وأكثر إتقانا من مثيله في أوائل العصر الفاطمي. وهو أقرب للواقعية كذلك ويحتمل أن يكون هذا بتأثير القبط كما هو واضح في استخدام الرسوم الآدمية والحيوانية. ولا أثر للتفاصيل الدقيقة في تلك الحشوات لأنها كانت ملونة في الأصل. وبمتحف المتروبوليتان عدة حشوات يمكن إرجاعها إلى النصف الثاني من القرن الحادي عشر وقد حفرت عليها رسوم حيوانية يمثل إحداها ما نراه في شكل ٦٤.

استمرت الأساليب الفاطمية في الحفر على الخشب متبعة في القرن الثاني عشر مع اتجاه إلى الإتقان وكثرة في التفاصيل، ويعتبر محراب السيدة نفيسة من أبدع أمثلة الحفر في القرن الثاني عشر، ويرجع إلى المدة بين ١١٣٨ و ١١٤٥م. وهذا المحراب محفوظ الآن بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة؛ وتزين حنيته زخارف نباتية غاية في الجمال وتفريعات العنب المتداخلة مع أشرطة هندسية تكون أشكالا كثيرة الأضلاع. وينقسم الإطار المستطيل إلى عدة أقسام بواسطة أشرطة من الزخارف الهندسية تضم داخلها حشوات محفورة يزينها التوريق وتفريعات العنب. ثم أخذ يشيع في الفن الإسلامي تدريجيا الحفر على مساحات أكبر من ذي قبل. وبلغت تلك الطريقة نهاية مراحلها في العصر المملوكي. ولم تعد الزخرفة مجرد أشكال متكررة مستمرة بل انحصرت داخل وحدات هندسية صغيرة سداسية أو نجمية، وتشتمل كل واحدة من هذه الوحدات على موضوع قائم بذاته. ومن أمثلة ذلك

محراب من مسجد السيدة رقية محفور بإتقان ومصنوع فيما بين ١١٥٤ و ١١٦٠؛ وهو الآن بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة. وتزين واجهة ذلك المحراب أشكال هندسية متعددة الأضلاع بداخلها تفريعات من الزخارف النباتية. أما جانباه وظهره فغنيان بالزخارف النباتية التي ظلت العنصر الأساسي في الزخرفة الفاطمية إلا أن أوراق العنب وعناقيده كانت تظهر بين الفينة والفينة وسط المراوح النخيلية. ويبدو ذلك من زخارف منبر جامع العمري بقوص ويرجع تاريخه إلى سنة ٥٥٠ هجرية (١١٥٥- ٥٦م).

أما الزخارف الحيوانية التي شاعت في القرن الحادي عشر في الحفر على الخشب، فإنها استمرت متبعة كذلك في القرن الثاني عشر، إلا أنها كانت أقل جودة في صناعتها، إذ بدت الحيوانات والطيور سطحية كالظلال مع قليل جدا من التفاصيل. وبمتحف المتروبوليتان حشوات كثيرة من هذا النوع ترجع إلى أسلوب القرن الثاني عشر، أحسنها حجاب هيكل كنيسة أبي سيفين بمصر القديمة بالقاهرة ويمكن تأريخه بين سنتي ١٠٩٤- ١١٢١م. ويتكون هذا الحجاب من حشوات مستطيلة تضم رسوما آدمية وحيوانية وصور قديسين وزخارف نباتية بينها رسوم صلبان.

ولا يقل صناع الحفر على الخشب في سوريا في العصر الفاطمي عن إخوانهم المصريين مقدرة في أساليب الصناعة وابتكار الموضوعات، وقد بقيت لنا عدة آثار مهمة بسوريا وفلسطين، من بين ذلك منبر كامل

بجامع الخليل وكان قد صنع من أجل جامع الحسين بعسقلان سنة١٠٩١– ٢م وزخارف هذا المنبر النباتية المتشابكة محفورة في منتهى الدقة. وبدمشق بعض أمثلة أخرى عديدة تعد من بدائع الحفر على الخشب في سوريا، ويمثلها جزء من حاجز مقصورة مسجد باب المصلى (١١٠٣م) محفوظ الآن بمتحف دمشق.

٣ـ الحفر على الخشب في عصر الأيوبيين والمماليك بالشام ومصر (القرن ١٢ ـ١٥م)

بدأ هذا العصر سنة ١١٦٨م واستمرت الأساليب الفاطمية متبعة في الحفر على الخشب زمن الأيوبيين، غير أن الزخارف النباتية أصبحت أكثر إتقاناً، كما حل خط النسخ محل الخط الكوفي. ومن بدائع أمثلة الحفر على الخشب الأيوبي تابوت الأميرة العادلية بضريح الإمام الشافعي (١٢١١ – ١٢١٢م). وتوجد عدة أمثلة أخرى جميلة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة من بينها قطعة من تابوت قبر الإمام الشافعي ترجع إلى سنة ٥٧٤ هـ (١١٧٨م)، وأربعة جوانب لتابوت من قبر الأمير ثعلب وتاريخها ٦١٣ هـ (١٢١٦ م) ويوجد واحد منها بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن. ونلاحظ على بعض أمثلة الخشب المحفورة في أوائل العصر الأيوبي، وعلى الأخص في سوريا، التأثر بالأساليب السجلوقية في الزخرفة. ويوضح ذلك حشوة مستطيلة من باب من دمشق محفوظة الآن بمتحف المتروبوليتان.

وفي النصف الأخير من القرن الثالث عشر أي زمن المماليك رأينا الحفر على الخشب أكثر إتقاناً منه في العصر الأيوبي، إذا ابتكر فنانو العصر المملوكي أشكالاً جديدة من المراوح النخيلية ووحدات من الزخارف النباتية، التي كان لتفاصيلها الدقيقة أهمية كبرى في الزخرفة. وشاعت في ذلك العصر الزخارف الهندسية المكونة من حشوات صغيرة، وهذه غالباً ما كانت تتألف من أشكال سداسية الأضلاع تنتظم حول شكل نجمي في الوسط، زينت كلها بزخارف نباتية متشابكة (شكل ٦٥). واستخدمت في الحفر أخشاب مختلفة الألوان؛ طعمت أحياناً بالأبنوس والعظم.

ونرى في القاهرة عدداً من المنابر المملوكية الكاملة من القرن الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر مثل منبر جامع الصالح طلائع ومنبر جامع ابن طولون. وبمتحف فيكتوريا وألبرت حشوات انتزعت من منبر ابن طولون وهو المنبر الذي أمر بعمله السلطان لاجين سنة ١٢٩٦، وبالمتحف نفسه أمثلة أخرى جميلة من الخشب المملوكي، من ذلك عدد من الحشوات من منبر جامع المارداني. والزخارف النباتية التي تزين هذه الحشوات محفورة على مستويين كما في حشوات منبر لاجين، إلا أن السابقة أكثر رقة في صناعتها. ومن بين تلك المجموعة جشوات يحتمل أن تكون جاءت من مسجد قوصون الذي بني حوالي سنة ١٣٤٧ م.

ثم بدأ فن الحفر على الخشب يتدهور في القرن الخامس عشر؛ فعلى الرغم من وجود أمثلة طيبة من تلك المدة إلا أن أحسن ما صنع فيها لا يمكن أن ينافس ما صنع في العصور السابقة،ومما عمل في هذا ا لقـــرن منبـــــر جـــــامع قايتبـــــاي بالقــــاهرة (١٤٦٨-١٤٩٦) وهو الآن بمتحف فكتوريا والبرت بلندن.

وشاع في مصر نوع من النوافذ الخشبية، قد يرجع إلى العصر القبط ي، وهو يشبه الدانتلا ويسمى بالمشربيات، وبلغ هذا النوع من النوافذ حـ د الكمال في القرنين الرابع عشر والخامس عشر..واستخدمت هذه الطر يقة في عمل الحواجز الفاصلة بين مقصورة المسجد وبقية أجزائه كما أسـ تخدمت بكثرة في تغطية نوافذ المنازل إمعاناً في حجاب السيدات.

وغالباً ما كانت تزود مشربيات النوافذ بحنيات خارجة لوضع أباريق من الفخار لتبريد ماء الشرب. وتمكن صناع المشربيات من إنتاج أشكال عديدة جداً منها على طريق التغير في الكرات والفواصل التي تربط بين أجزائها. ولاتزال ترى في بعض منازل القاهرة أمثلة جميلة من هذا النوع ترجع إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كما توجد أمثلة منها في المتاحف ومن بينها متحف المتروبوليتان ومتحف فكتوريا وألبرت.

٤ـ الحفر على الخشب في بداية العصر الإسلامي بإيران والتركستان (١٠ـ١١م)

وصلتنا أمثلة قليلة جداً من الخشب المحفور ترجع إلى ما قبل استيلاء السلاجقة على إيران، وتضم المتاحف والمجموعات الخاصة أمثلة عديدة من الحشوات الخشبية الإيرانية ذات الكتابة الكوفية التي ترجع إلى القرن العاشر.. كما توجد بمتاحف طشقند وسمرقند نماذج جميلة من الخشب المحفور بالتركستان الغربية وترجع كلها إلى القرنين العاشر والحادي عشر. وبعض هذه الأنواع موجود في مكانه الأصلي، من ذلك عدد من الأعمدة بمسجد خيوة، والأمثلة التي وصلتنا من الخشب المحفور في تلك المناطق لا تختلف من حيث الزخرفة وأسلوب الحفر عن نظائرها التي ترجع إلى بداية العصر الفاطمي في مصر.

ويعتبر باب مقبرة محمود الغزنوي (٩٩٨ – ١٠٣٠م) المحفوظ بمتحف أجرا بالهند من القطع المهمة في تاريخ الحفر على الخشب في الفن الإسلامي. ويتكون الباب من أربع حشوات رأسية تفصلها بعضها عن بعض عوارض خشبية وتزينها سبعة صفوف من النجوم حفرت عليها تفريعات من الزخارف النباتية ذات الأشكال الهندسية، وغالباً ما تتكون التفريعات من ساقين مختلفين يتصل بعضهما ببعض بأشرطة من حبيبات كروية كما هي الحال في بعض قطع الخشب المحفور من العصر الفاطمي (شكل ٦٣). أما الزخرفة المحفورة حفراً عميقاً فموزعة على مستويات مختلفة، ويبدو أن هذه الطريقة إيرانية

الأصل. ونلاحظ لوناً من الصلة بين ذلك الباب وبين الخشب الفاطمي المحفور، في صفوف الحشوات المربعة الموجودة على ظهر الباب، إذ نجد في زخارفها النباتية مزيجاً من التعبيرات العباسية التقليدية، والاتجاهات الفنية الجديدة المعروفة في الخشب المحفور زمن الحاكم بأمر الله. وتؤيد الأدلة الأثرية والتاريخية الفكرة القائلة بأن هذا الابتكار إنما جاء أصلا من وسط آسيا وإيران ثم أخذ يقوي شيئاً فشيئاً نتيجة لهجرات الترك وغزوهم شرق العالم الإسلامي.

٥ـ الحفر على الخشب في إيران وآسيا الصغرى في العصر السلجوقي (القرن ١١ـ١٣م)

لانعرف الكثير مما بقي من الخشب السلجوقي المحفور بإيران. ويحتمل أن تكون بعض مخلفات هذا العصر لا تزال خبيئة في مساجد غير معروفة، ومن حسن الحظ أن ظفر متحف المتروبوليتان بقطعتين من منبر من القرن الثاني عشر: الأولى عبارة عن حشوة كبيرة عليها صفوف كثيرة من الكتابة الكوفية تزين حنية المحراب، وموضوعات من الزخارف النباتية ذات طابع سلجوقي تزين خصري العقد الذي يكون المحراب. أما القطعة الثانية فجزء من منبر عليه زخارف خصري العقد الذي يكون المحراب. أما القطعة الثانية فجزء من منبر عليه زخارف مفرغة تتكون من حشوات سداسية تضم زخارف من مراوح نخيلية نرى أشباهها على كثير من شواهد القبور الإيرانية المعاصرة لها. والكتابة التي على القطعة الأولى في غاية الأهمية إذ تحتوي اسم واهب القطعة واسم الأمير الحاكم علاء

الدولة كليجار جرشاسب عامل يزد من قبل السلاجقة، وهي مؤرخة ٥٤٦هـ (١١٥١م).

ويمكن القول أن الأخشاب المحفورة في آسيا الصغرى القرنين الثاني عشر والثالث عشر، بلغت درجة عالية من الجمال والإتقان تعادل أحسن ما أنتجته سوريا ومصر من الخشب ذي الزخارف المحفورة. ويحتفظ متاحف قونية وإستانبول بعدد من الأبواب والمنابر والتوابيت وكراسي المصاحف الغنية بالزخارف الهندسية والنباتية. وللزخارف النباتية على الخشب السلجوقي طابع خاص بها نرى فيه روح المصدر الذي استقيت منه وهو آسيا الصغرى. ومن أجمل الأمثلة وأقدمها منبر جامع علاء الدين بقونية وتاريخه ٥٥٠هـ (١١٥٥م) وتزينه زخارف نباتية تنتهي أوراقها ومراوحها النخيلية بأشكال أزرار يمكن تتبعها في زخارف الخشب المحفور من القرن الثامن عند قبائل الأويغور التركية بوسط آسيا. ونرى مثل هذه الأوراق والمراوح النخيلية بشكل واضح في كرسي مصحف من القرن الثالث عشر محفوظ بمتحف قونية وتاريخه ٦٧٨هـ (١٢٧٩م)، وكرسي آخر بمتحف تشينيلي كوشك بإستانبول، كما يحتفظ متحف إستانبول بثلاثة أبواب على جانب كبير من الإتقان والجمال تزينها مع الزخارف النباتية رسوم محورة من الأسود والعقبان والطواويس والأشكال الآدمية، وهي تذكر بالزخارف المعاصرة التي سادت مخلفات الموصل وبغداد. ومما يرجع إلى القرن الثالث عشر أيضاً، تابوت خشبي محفور بقبر السيد محمود الحيراني بأكشهر وعدد من الأبواب في متاحف إستانبول وبرلين، وكلها غنية بزخارفها النباتية وكتاباتها العربية.

٦ـ الحفر على الخشب في العصرين المغولي والتيموري بإيران والتركستان (القرن١٤ـ١٥م)

تعتبر الأخشاب المحفورة التي ترجع إلى أوائل العصر المغولي أي في النصف الأخير من القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر، من الأشياء النادرة جداً. وفي مقصورة جامع بايزيد ببسطام أبواب ترجع إلى المدة بين عامي ١٣٠٧-١٣٠٩م؛ محفورة حفراً جميلا وتزينها الكتابات الكوفية والزخارف النباتية والهندسية المتشابكة التي تشبه الزخارف المعاصرة المحفورة على الحجر والجص بإيران. ويأتي بعد هذه الأبواب، منبر جامع نايين وتاريخه ٧١١هـ (١٣١١م) ويضم حشوات مستطيلة تزينها تفريعات هندسية تحمل أوراقاً مستديرة، غير أنه تبدو على الحفر آلية واضحة أما الزخرفة فضعيفة ومستمدة من الزخارف السلجوقية السابقة.

وفي النصف الثاني من القرن الرابع عشر، بلغت المدرسة الإيرانية في الحفر على الخشب – وعلى الأخص في التركستان الغربية – مستوى فني وصناعي عال. وبمتحف المتروبوليتان كرسي مصحف غني بالزخرفة (شكل٦٦) ويعتبر من روائع الحفر على الخشب الإيراني في العصر المغولي. وتتكون زخارفه الجميلة من توريقات ونقوش كتابية وتفريعات مزهرة ونباتات قريبة الشبه بالنباتات الطبيعية تحمل مراوح نخيلية وبراعم مستمدة من الفن الصيني. ويتضمن النص المكتوب أسماء

الأئمة الاثنى عشر واسم الفنان: حسن بن سليمان الأصفهاني وتاريخ صناعته وهو ذو الحجة سنة ٧٦١ (نوفمبر سنة ١٣٦٠).

ويدل اسم الفنان على أن الكرسي من صناعة إيران ولكن قرب أسلوبه من أسلوب الأخشاب المحفورة في نهاية القرن الرابع عشر بالتركستان الغربية يجعل من المرجح نسبة الكرسي إلى ذلك المكان. وقد استخدم الفنان هنا كل عناصر الزخرفة المغولية ووزعها توزيعاً جميلا داخل مناطق، كما عمد إلى التفريغ تارة وإلى حفر عدة أشكال بعضها فوق بعض تارة أخرى.

وثمة عدة أبواب من عصر تيمور من صناعة فناني التركستان، من ذلك بابان بجامع خواجه آزاد يساوي في مدينة التركستان نفسها. ويرجع تاريخ الباب الرئيسي إلى سنة ٧٩٩هـ (١٣٩٧)، أما الداخلى فيرجع إلى عام ٧٩٧هـ (١٣٩٥م). وتذكرنا الزخارف النباتية المورقة المزهرة في الحشوة الرئيسية لهذا الباب الأخير، بكرسي المصحف المتقدم (شكل٦٦) والتحفتان تشتركان في جمال الزخرفة وفخامتها وفي تعدد المناطق المحفورة بهما. يرجع إلى نفس العصر أبواب قبر جوري مير بسمرقند (حوالي سنة ١٤٠٥م) وهي بمتحف الهرميتاج وكذلك باب مسجد شاه زندا بسمرقند.

واتبع فنانو العصر التيموري، في الحفر على الخشب نفس الأساليب التي اتبعها فنانو العصر المغولي، ويبدو ذلك في باب بسمرقند

يرجع إلى بداية القرن الخامس عشر، بمدرسة أولوغ بك (سنة١٤١٧م). وثمة بابان بمتحف المتروبوليتان، يرجعان إلى النصف الأخير من القرن الخامس عشر ويتكونان من مربعات تنقسم إلى مناطق صغيرة تبدو كأنها حشوات منفصلة. وتتكون زخارفها من تفريعات هندسية ونباتية وورقات زخرفية رقيقة ألفنا رؤيتها في تصاوير المدرسة التيمورية. والحفر هنا غائر وأقل إتقاناً منه في منحوتات التركستان الغربية. وتشتمل الحشوات الأربعة على اسم الواهب: داود بن علي؛ ثم اسم الصانع: محمد بن حسين، وتاريخ ٢٠ رمضان سنة ٨٧٠ (٧ مايو سنة ١٤٦٦). ويشبه هذان البابان في أسلوب الزخرفة، تابوتا بمدرسة للرسم في جزيرة رود بإقليم بروفيدانس، ويقول الأستاذ فيت إنه عمل بأمر الأمير جستام، في رمضان سنة ٨٧٧ (فبراير سنة ١٤٧٣)، ومن المحتمل أن يكون صنع في مازندران. ويمثل أسلوب الحفر الذي كان سائداً في التركستان الغربية باب جميل حصل عليه متحف المتروبوليتان من كوكاند (شكل ٦٧). والحشوة الرئيسية فيه محفورة حفراً بارزاً بأشكال جميلة متشابكة من الزخارف النباتية والتفريعات المزهرة التي تحمل مراوح نخيلية كبيرة. وأحيطت تلك الحشوة بتفريعات مدهشة من الأوراق النباتية المحفورة حفراً غائراً. وكان هذا الباب مدهوناً فيما سبق وتلك عادة في التركستان الغربية، ويمكن أن نلمح من ألوانه الباقية أن الأرضية لونت باللون الأزرق ولونت النقوش بالأحمر والأخضر والبني والذهبي.

وإذا قارننا هذا الباب بما نعرفه مما عمل في القرن الخامس عشر كإطارات نوافذ وأبواب قبر تيمور بسمرقند، أمكننا أن نجزم بإرجاع هذا

الباب إلى نهاية القرن الخامس عشر، ونلمح في هذا الباب بشائر الزخرفة الصفوية في القرن ١٦.

٧ـ الخشب المحفور في العصر الصفوي بإيران (القرن ١٦ـ ١٨م)

نعرف أنواع الحفر على الخشب في العصر الصفوي من الأبواب الموجودة بمساجد إيران والتركستان الغربية ومختلف المتاحف: كمتحف جلستان بطهران ومتاحف برلين. وتتكون زخارف هذه الأبواب من تواريق أو أشكال مزهرة تضم رسوم حيوانات في بعض الأحيان. ومن أحسن أمثلة الحفر على الخشب في العصر الصفوي، مصراعا باب في طهران من صناعة على بن صوفي سنة **١٥٠٩**م وباب آخر في برلين من صناعة حبيب الله سنة **١٥٩٠**م.

ثم بدأ فن الحفر على الخشب يتدهور في القرنين السابع عشر والثامن عشر. وكانت معظم أبواب تلك المدة مدهونة باللاكيه عوضاً عن حفرها. يملك المتروبوليتان مصراعي باب من هذا النوع (شكل ٦٨). وثمة اثنان آخران في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن وقد جاءت من قصر جهر ستون في أصفهان ويمكن أن نرجعها تاريخيا إلى النصف الأول من القرن السابع عشر وتزينها مناظر حدائق وتحيط بها تفريعات مزهرة.

٨ـ الحفر على الخشب في إسبانيا وشمال إفريقيا

لا نعرف اليوم سوى القليل النادر عن الخشب المحفور في بداية تاريخ المدرسة الإسبانية المغربية. إذ اختفى معظمه كلية بما في ذلك منبر وحاجز مقصورة جامع الحكم بقرطبة، غير أنه لا تزال بشمال إفريقية عدة منابر مهمة ترجع إلى القرنين الحادي عشر والثاني عشر. وأقدم هذه المنابر منبر المسجد الجامع بالجزائر وهو المسجد الذي بناه المرابطون سنة ١٠٨٢م وتتكون زخارفه من حشوات مربعة تزينها زخارف هندسية متشابكة وأشجار نخيلية وتواريق في أسلوب مغربي إسباني، حمله إلى شمال أفريقيا الفنانون الأندلسيون. ويتمثل هذا الأسلوب أصدق تمثيل في حاجز وبطانة سقف مسجد تلمسان، وهما غنيان بزخارف نباتية مزهرة تشبه الزخارف الجصية المعاصرة لهما هناك. ويعتبر منبر جامع القرويين، مثلا آخر للحفر على الخشب في عصر المرابطين.

أما الحفر على الخشب في عصر الموحدين فيتمثل في منبرين بلغا حد الروعة: أحدهما في جامع الكيبية بمراكش وترجع صناعته إلى ما بين ١١٥٠ و١١٦٠؛ والثاني في جامع القصبة وتزين جوانبه أشكال متعددة الأضلاع متشابك بعضها ببعض، وتضم داخلها حشوات تكون أشكالا هندسية تتناسب وهذه المنابر. أما الحشوات فغنية بزخارفها وتفريعاتها النباتية المزهرة وهي محفورة بإحكام وتفصيل دقيق، يذكران بما أنتجته تلك المدرسة من الحفر على العاج في القرنين العاشر

والحادي عشر. وزاد في فخامة هذا المنبر تطعيمه بالعظم والخشب الثمين. أما محراب جامع القصبة فغني بتطعيمه بالفسيفساء التي تكون أشكالا هندسية استمدت أصولها من الزخرفة المصرية العربية في عهدها الأول.

أما الحفر على الخشب في المدرسة الإسبانية المغربية في العصور المتأخرة، وعلى الأخص في القرن الرابع عشر، فقد سار وفق أسلوبين: أحدهما الأسلوب المغربي الذي كان متبعاً في شمال إفريقية في الماضي، والآخر الأسلوب المصري المملوكي. وينسب إلى الأسلوب الأول منبر جامع بوعنانية بمدينة فاس، وينسب إلى الأسلوب الثاني أبواب بقاعة الأخوات بقصر الحمراء بغرناطة وأبواب أخرى في قصر أشبيلية.

الفصل الثامن

الحفر على العاج والعظم

١ـ الحفر على العاج والعظم زمن الأمويين والعباسيين (القرن ٧ـ١٠م)

عثر في عدة مناطق مختلفة بمصر، من بينها الفسطاط، على عدة قطع من العظم المحفور ترجع إلى أوائل العصر الإسلامي، ويبدو في أسلوب الحفر على العظم اتباع نفس التقاليد القبطية التي رأيناها في الحفر على الخشب، وعلى الأخص فيما يتعلق بالزخرفة بنبات العنب. وظل الباحثون إلى عهد قريب ينسبون جميع ما عثر عليه من قطع العظم المحفور، ولاسيما تلك القطع التي تزينها تفريعات العنب، إلى ما قبل العصر الإسلامي دون تفريق أو تمييز بين بعضها والبعض. غير أنه يمكن نسبة بعض قطع منها إلى العصر الإسلامي الأول بدليل ما تمتاز به في طريقة حفرها الغائر أو في طريقة تنسيق أوراقها. ومن اليسير اعتبار هذه القطع من عمل صناع من القبط، إذا استمر هؤلاء في خدمة الحكام المسلمين لمقدرتهم ومهارتهم الصناعية. ولدى متحف المتروبوليتان– من مصر– لوح مستدير عليه زخارف من نبات العنب وثمانية لوحات مثلثة الشكل استخدمت كتطعيم لحشوة من تابوت خشبي مزين بزخارف مجمعة كالفسيفساء (شكل ٦٩) ويمكن إرجاع هذه القطعة إلى النصف الثاني من القرن الثامن أي إلى أوائل العصر العباسي، ثم سار أسلوب

الحفر على العظم وفق أسلوب الحفر على الخشب في عهد الطولونيين كما يشاهد من قطعة عثر عليها في الفسطاط محفوظة الآن بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

٢ـ الحفر على العاج والعظم في العصر الفاطمي في مصر (القرن١٠ـ١٢م)

عثر بالفسطاط على عدة لوحات من أشكال مختلفة تزينها موضوعات آدمية، ويذكرنا أسلوب الحفر المتبع في صناعتها، كما تذكرنا الموضوعات المرسومة عليها بمخلفات العصر الفاطمي من الخشب المحفور في القرن الحادي عشر، وهي الألواح التي وجدت في مارستان قلاوون (القسم الثاني من الفصل السابع). ويحتفظ متحف المتروبوليتان بقطعة من لوح من العظم عليها صورة صياد وغزال، على أرضية من التفريعات النباتية (شكل ٧٠).

وينسب الى العصر الفاطمي عدد من اللوحات العاجية كانت أجزاء من صناديق مطعمة بالعاج لما بينها وبين مخلفات الخشب الفاطمي من صلة وتقارب فني. ويضم متحف بارجيللو (Bargello) بفلورنسا ستا من هذه اللوحات، كما يضم متحف اللوفر اثنتين منها. وثمة قطع أخرى كانت فيما مضى ضمن مجموعة فيجدور بفيينا. ويتضح جلياً من الرسوم المحلاة بها هذه التحف أن أشكال الموسيقيين والراقصين والصيادين والعقبان المنثورة بين تفريعات العنب حفرت جميعاً بعناية وإتقان حفراً مفرعاً به كثير من التفاصيل وخاصة في رسم الملابس. ويمكن نسبة هذه

اللوحات، التي تمثل أسمى ما وصل إليه فن الحفر على العاج في العصر الفاطمي إلى زمن الخليفة المستنصر بالله (١٠٣٦-١٠٩٤م).

٣ـ الحفر على العاج والعظم في مصر زمن الأيوبيين والمماليك (القرن١٣ـ١٤م)

ظلت الأساليب الفاطمية متبعة في الحفر على العاج والعظم أيام الأيوبيين والمماليك، غير أن الزخرفة اقتصرت على الأشكال النباتية والهندسية. وقد استخدمت رقائق العظم في القرن الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر بالإضافة الى قطع الخشب لزخرفة الأبواب والمنابر. وتحتوي المتاحف الكبرى في أوروبا كما يحتوي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة على نماذج كثيرة من التحف العاجية المملوكية. وبمتحف المتروبوليتان عدد من الحشوات المنفصلة ومصراعا باب رائعان (شكل ٧١)، يحتمل أن يكونا جزءاً من منبر من منابر القرن الثالث عشر أو أوائل القرن الرابع عشر. والرقائق العاجية في هذا الباب محفورة حفراً بارزاً، على مستويين ويتضمن الحفر زخارف التواريق المتداخلة المملوكية الأسلوب.

٤ـ الحفر على العاج في الأسلوب الإسباني المغربي

شاعت إلى حد بعيد صناعة الصناديق العاجية الأسطوانية والمربعة، في عهد الدولة الأموية في الأندلس، ويحمل الكثير من هذه الصناديق تاريخ صناعتها، وأسماء الأمراء أو كبار أصحاب المناصب التي عملت

لهم. وأقدمها عهداً يرجع إلى القرن العاشر، وهو القرن الذى بلغ فيه الأسلوب الأموي، في فن النحت على العاج، منتهى مراحل تطوره. ونقش على الصناديق اسم الخليفة عبد الرحمن الناصر (٩١٢-٩٦١). وهي المحفوظة في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن.

وفي المتحف الأهلي بمدريد، صندوق مهم من القرن العاشر كان أصلا في كتدرائية سمورة (Zamoro)، وتاريخه سنة ٣٥٣ هجرية (٩٦٤)، وقد نقش عليه كذلك اسم الخليفة الحكم الثاني. وتضم المجموعة الفنية الإسبانية صندوقين مستطيلين مربعين، تاريخهما سنة ٣٥٥ هجرية (٩٦٦)، وهما من صناعة مدينة الزهراء، الواقعة على مقربة من قرطبة، والشهيرة بقصرها الفخم (القسم الثامن من الفصل السادس). وتتكون الزخرفة الرئيسية التي تحلى هذه الصناديق من تفريعات نخيلية، ضمت إليها في بعض الأحيان رسوم طيور وحيوانات. وتبدو هذه المراوح النخيلية يانعة المظهر، وتمتد داخلها عروق محفورة حفراً بديعا يحاكي الطبيعة، وهذه خاصية من خصائص الفن الإسباني المغربي، ومن الصناديق المهمة أيضاً، صندوقان أسطوانيان أحدهما بمتحف اللوفر وتاريخه سنة ٣٥٧ هجرية (٩٦٨)، والثاني بمتحف فيكتوريا والبرت وتاريخه سنة ٣٥٩ هجرية (٩٧٠)، وترجع أهمية هذين الصندوقين إلى أن رسومهما تصور مناظر البلاط والطرب والصيد، وهى موضوعات مقتبسة من الفن الإسلامي المعاصر لها في مصر والعراق. ثم جاء القرن الحادي عشر فبلغ الأسلوب الأموي الأندلسي درجة عالية من الإتقان، وأصبحت التفريعات النخيلية أكثر تنظيما، والموضوعات أشد ازدحاماً.

وترجع إلى القرن الحادي عشر عدة تحف ذات أهمية كبيرة بينها صندوق حلي، محفوظ بكاتدرائية بنبلونه، وتاريخه سنة ٣٩٥ هجرية (١٠٠٤-٥)، وصندوق آخر في برغش، وتاريخه سنة ٤١٧ هجرية (١٠٢٦)، وصندوق ثالث، مصنوع في مدينة فونكه، ومحفوظ بمتحف مدريد، وتاريخه سنة ٤٤١ هجرية (١٠٤٩). وكانت مدينة فونكه مركزاً مهماً من مراكز صناعة الحفر على العاج.

وتضم مجموعة المتروبوليتان تحفتين مهمتين من التحف العاجية، إحداهما، صندوق شكل (٧٢) تزينه تفريعات من المراوح النخيلية ورسوم الطيور، ويرجع تاريخه إلى نهاية القرن العاشر. والتحفة الثانية حشوة من صندوق مستطيل ترجع الى القرن الحادي عشر، وهذه الحشوة محفورة حفراً متقناً غنياً بالزخارف ذات التفريعات النباتية والمناطق المفصصة التي تحصر بينها رسوم الطيور والحيوان والراقصات.

٥ـ الأبواق والعلب العاجية في جنوب إيطاليا

من التحف العاجية مجموعة من الأبواق والعلب المستطيلة ذات الغطاء الهرمي تكون نوعاً من المنحوتات العاجية التي اختلف العلماء في نسبتها إلى الفن الفاطمي أو العراقي أو الأندلسي المغربي أو إلى فنون صقلية وجنوب إيطاليا. ومن هذه المجموعة ست تحف بمتحف المتروبوليتان، منها أبواق أربعة، تزينها أشكال طيور وحيوانات، رسمت في أغلب الأحيان في حالة قتال. ونظمت هذه المناظر داخل مناطق

مستديرة، مكونة من تفريعات نباتية متشابكة. أما التحفتان الأخريان، فإحداهما مقلمة، والأخرى علبة للحلى (شكل٧٣). وهما من أسلوب واحد، وعليهما مناظر صيد وشخصان من ذوى اللحى يلبسان ملابس شرقية. ويمكن تقسيم هذه التحف إلى مجموعتين:

إحداهما تنسب إلى جنوب إيطاليا وكانت واقعة، كجزيرة صقلية، تحت تأثيرات إسلامية أثناء حكم الملوك النورمانديين. أما المجموعة الأخرى فيغلب عليها الطابع الشرقي، وينسبها بعض العلماء إلى الفن الفاطمي في مصر. وبالرغم من أن هاتين المجموعتين تنسبان إما إلى الفن الفاطمي وإما إلى الفن الأندلسي المغربي، فإن بعض مظاهرهما تدل على أن هذه التحف صنعت في جنوب إيطاليا. ومما يؤيد هذا الرأي وجود موضوعات مسيحية ضمن زخارف بعض الأبواق، كما يشاهد على البوق العاجي المحفوظ بمتحف كلوني في باريس.

٦ـ التحف العاجية ذات الزخارف الملونة في صقلية

تضم مختلف المجموعات الفنية في أوروبا وأمريكا عدداً كبيراً من العلب والصناديق العاجية ذات الزخارف الملونة وفقاً للأساليب الفنية الإسلامية، وإن كانت تفصح عن كثير من المظاهر الفنية الغربية. وتتكون الموضوعات الزخرفية في هذه التحف من تفريعات نباتية، وصور آدمية، وأشكال حيوانات وطيور، رسمت باللون الأصفر أو البنى، ووضحت حدودها بألوان بنية داكنة، ونثرت عليها نقاطا من اللون الأحمر والأزرق

والذهبي. ومن أبدع أمثلة هذه القطع صندوق مستطيل موجود بمعهد بلنسيه دي دون خوان في مدريد، وعلب حلي محفوظة بكاتدرائية ورتزبرج، وبالمجموعة الإسلامية بمتاحف الدولة ببرلين. ويملك متحف المتروبوليتان علبتين أسطوانيتين من هذه التحف، تزين الكبرى منها تواريق نباتية مصنوعة بالأسلوب الغربي، وتفريعات من الأزهار، وأشكال الأسود (شكل ٧٤). أما العلبة الصغرى فتزينها أشكال تنين وقنطورس وأسود، مرسومة وسط تفريعات نباتية.

وظلت تنسب هذه العلب مدة من الزمن الى صناعة سوريا أو العراق ولكن فكرة نسبتها الى الشرق الأدنى يجب أن ترفض كلية، إذ أن زخارفها ذات طابع غربي يحاكي الطبيعة. ويبدي الدكتور كونل رأياً صائباً في أسباب نسبة هذه العلب إلى صقلية، هو أن الزخارف والأشكال الآدمية التي تزين جدران الكابلابلاتينا في بلرمو قد عملت بهذه الجزيرة في منتصف القرن الثاني عشر، وهذه الزخارف تقترب أسلوباً ونوعاً من رسوم تلك العلب. ويمكن إرجاع معظم هذه العلب إلى النص الأخير من القرن الثاني عشر. أما العلبة الصغيرة التي بمتحف المتروبوليتان فتبدو عليها التأثيرات الغربية أكثر وضوحاً، ولهذا تحتمل نسبتها إلى القرن الثالث عشر.

٧ـ التطعيم والتجميع أو الترصيع

من الأعمال الفنية التي عايشت الشرق الأدنى، زخرفة الأثاث والصناديق والعلب والأدوات المختلفة بأشكال هندسية تتكون من جمع قطع عديدة من الخشب أو العاج أو العظم أو الصدف، وقد سبق للإغريق والرومان أن مارسوا هذا الفن الشرقي القديم. والمعروف من هذا الفن في العصور القديمة طريقتان: الطريقة الأولى: وهي طريقة التطعيم، وتنحصر في إدماج قطع من العظم أو الخشب في سطح قطعة أخرى من الخشب. أما الطريقة الثانية: وهي طريقة التجميع، فكانت تحتاج إلى عناية أكبر وجهد جهيد، اذ كانت تجمع مربعات صغيرة من العظم والعاج أو الصدف بعناية، بعضها إلى بعض، في أشكال هندسية، ثم تلصق على أرضية خشبية. وقد ورث الفنانون المسلمون في مصر هذه الصناعة عن القبط، كما ورثوا غيرها من الحرف والفنون. وعثر في عين الصيرة، وفى مناطق أخرى إسلامية، على عدة حشوات خشبية مغطاة بزخارف من العظم بطريقة الترصيع (Marquetry)، يحتمل أن تكون في الأصل أجزاء من توابيت. وتوجد معظم هذه الحشوات بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة. كما أن بعضها الآخر في برلين. ولدى متحف المتروبوليتان مثل رائع من تلك الحشوات (شكل٦٩) وتنقسم الحشوة الى ثلاثة أقسام، القسم الأوسط مربع كبير يحوي جامة مركزية من العظم المحفور (القسم الأول من الفصل الثامن)، وعلى جانبي المربع صف من خمسة عقود يفصلها بعضها عن بعض أعمدة لها تيجان على هيئة ثمرة الرمان تعلوها

مراوِح نخيلية مجنحة تحصر هي الأخرى بينها رمانات مبسطة. ويعتبر استخدام ثمار الرمان والمراوح النخيلية إحياء للفن الساساني، وقد شاع هذان التعبيران في الزخرفة الاسلامية منذ نشأتها. أما العقود والساحات المحصورة بينها أو المحيطة بها فقد ملئت بقطع دقيقة مربعة من الأبنوس وخشب الورد والعظم المنتظمة في أشكال متقنة من المعينات وأشكال رقعة الشطرنج والمربعات ذوات النجوم والأشكال الهندسية الأخرى، التي تشبه الفسيفساء المصنوعة من الزجاج أو الحجر.

وكان التطعيم والتجميع فناً شائعاً في شرق العالم الإسلامي وغربه على السواء، طوال العصور المختلفة. ثم بلغ هذا الفن درجة عظيمة من الروعة والكمال خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر في مصر وسوريا، أيام حكم المماليك، إذ اتبعت هذه الفنون في صناعة الأبواب والصناديق والمناضد. ومن أبدع أمثلة الترصيع التي ترجع الى القرن الرابع عشر كرسي عثر عليه بمسجد السلطان شعبان الثاني (١٣٦٩)، وهو محفوظ الآن بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

ولا نعرف كثيرا عن الأمثلة الأولى في فني التطعيم والتجميع في تركيا وإيران وسوريا، غير أن صندوقاً تركيا مهماً من الخشب المطعم بالعاج يوجد ضمن مجموعة البارون إدموند دي روتشيلد، عمل للسلطان بايزيد الثاني سنة ١٤٨٣. هذا ولم يصل إلينا شيء من المدرسة الإيرانية أو الهندية، إلا ما صنع في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. أما دمشق، التي أصبحت من أهم مراكز التطعيم المعروفة في ذلك العصر،

فقد استخدمت، في هذه الصناعة، العظم والصدف معاً أو الصدف فقط. كذلك مارس فنانو إسبانيا وصقلية صناعة التطعيم ولا يزال يوجد في الكابلابلاتينا في بلرمو مثل رائع من أمثلة التطعيم في القرن الثالث عشر، وهو عبارة عن صندوق خشبي زاخر بالزخارف العاجية المطعمة.

الفصل التاسع

التحف المعدنية

١ـ التحف المعدنية في بداية العصر الإسلامي بإيران (القرن ٧ـ٩)

ظل الاقتباس من الزخارف الساسانية واضحاً في التحف المعدنية التي ترجع الي بداية العصر الإسلامي، وعلى الأخص في الأواني الفضية التي كثيراً ما ينسب بعضها خطأ إلى العصر الساساني، وثمة عدة أطباق من الفضة ترجع إلى أوائل العصر الإسلامي، تزينها مناظر صيد وموضوعات آدمية ذات طابع ساساني خالص، وقد سجل على بعض هذه الأواني باللغة البهلوية أسماء أصحابها، مما يجعل تاريخها واضحاً محدداً. ويوجد بمتحف الهرمتياج صحن، يقول هرتزفلد أنه عمل لشروين أحد أفراد أسرة مسموغان المنتهي حكمها سنة ٧٥٨–٥٩م. وبالمتحف نفسه صحن آخر مما عمل عقب العصر الساساني، وكان خاصاً بالأمير دتبر زمهر الذي حكم طبرستان بمقاطعة مازندان من ٧٢٨–٧٣٨م. وزخرفة هذا الصحن عبارة عن صورة إلهة قد تكون الإلهة أناهيت جالسة فوق ظهر عقاب وهى تعزف على مزمار. والحفر هنا سطحي جداً وصورة العقاب محورة تحويراً شديداً، وتلك صفة شائعة في زخارف التحف المعدنية في بداية العصر الإسلامي. وبالمتحف ذاته صحنان من الفضة تزينهما أسطورة مشهورة، هي أسطورة بهرام جور ومحبوبته أزده، وفى

الصحنين كتابة باللغة البهلوية تتضمن اسم صاحبيهما: مهر بوجت وبروزان. والزخارف على هذين الصحنين محفورة حفراً غائراً وبعيدة عن الطبيعة وحدود الرسم سميكة ثقيلة، وكل هذه المظاهر صفات مميزة لعدد من الأواني الفضية التي عملت في العصر اللاحق للعصر الساساني.

وتكون الأواني الفضية التي تزينها رسوم طيور وحيوانات مجموعة ذات أهمية كبيرة في تاريخ التحف المعدنية في العصر الساساني وفى العصر اللاحق له. ومن الحيوانات الشائعة في الفن الساساني: حيوان غريب مجنح هو السنمور (Hippocampus)، ويجمع في شكله بين الطائر والأسد والكلب. ولدى المتحف البريطاني صحن فضي عليه رسم سنمور، وينسب هذا الصحن عادة إلى القرن الثامن أو التاسع. وكان النقش البسيط (Engraving) أكثر استعمالا من الحفر (Relief) في زخرفة كثير من الأواني الفضية فيما بعد العصر الساساني. وتتمثل في ذلك الصحن المحفوظ بالمتحف البريطاني بعض الأساليب الفنية التي استخدمت في العصر الإسلامي.

وثمة عدة صحون أخرى ترجع الى ما بعد العصر الساساني، ولكنها من تاريخ متأخر نوعاً، وأهمها صحن محفوظ بمتحف الهرمتياج يزينه موضوع شرقي قديم مألوف، هو منظر أسد يصارع غزالا. ويدل ما في رسم الأجسام من تحوير- كما تدل الطريقة التي نفذت بها عضلات الوجه ولبد الأسد، وما هناك من خطوط ثقيلة حددت بها الموضوعات

المرسومة – على أن هذا الصحن لا يرجع إلى العصر التالي للعصر الساساني مباشرة، وإنما يرجع إلى القرن العاشر الميلادي. ومن المؤكد أن هذا الصحن إسلامي الأسلوب، ويمكن اعتباره من بشائر الإنتاج السلجوقي. وتشهد زخارفه النباتية، التي تزين المساحات المتحلقة حول موضوع الرسم أنها وإن كانت مستمدة من الأصول الساسانية، إلا أنها تحوى كثيرا من الصفات التي ترجع نسبته وأمثاله إلى صناعة وسط آسيا، ومن هذه الصفات استخدام الأوراق المستديرة، وزخارف المراوح النخيلية الكاملة المرسومة على أشكال القلوب.

وبمتحف الهرميتاج إبريقان من الفضة من عصر ما بعد الساساني وتزينهما زخارف من رسوم الطيور والعقبان والحامات المتشابكة. والإبريقان ينتميان قطعا إلى العصر الإسلامي بدليل ما عليهما من كتابات بالخط الكوفي في أسلوب لا يتعدى القرن العاشر. ويحتمل أن يكون هذان الإبريقان نموذجين للتحف المعدنية، التي لا نعرف عنها الا القليل، والتي ترجع إلى عصر الدولة السامانية التي حكمت بلاد خراسان وما وراء النهر، ويعتبر كل من هذين الإبريقين مفتاحاً لتاريخ بعض الأواني الفضية الأخرى. من ذلك صينية مثمنة الأضلاع بمتحف برلين، تزينها زخارف من أشكال حيوانات غريبة داخل مناطق ذات زوايا متشابكة.

وتشتمل التحف البرونزية التي صنعت في بداية العصر الإسلامي على صوان وأباريق على هيئة حيوانات أو طيور عرفت باسم (Aquaemanalae) وتبدو التقاليد الساسانية واضحة غاية الوضوح في

بعض تلك الصواني حتى لقد نسبت في أكثر الأحيان إلى عصر ما قبل الإسلام. وبمتحف برلين صينية من تلك الصواني نقش في وسطها رسم معماري، ومن المرجح أن يكون هذا الرسم لعرش كسرى (تخت تقديس) أما إطار الصينية فيمتد عليه صف من البوائك مكون من عقود على شكل (حدوة الفرس) وتحصر هذه العقود في حشواتها تفريعات من العنب والمراوح النخيلية، وتمتزج بعض هذه التفريعات بأزواج من الأجنحة رسمت بالأسلوب الساساني. ويلاحظ على تلك الزخرفة، الكثير من أوجه الشبه بينها وبين المنتجات الفنية في القرن الثامن وأوائل القرن التاسع، مثال ذلك منبر مسجد القيروان، الذى يمكن إرجاعه الى عصر الخليفة العباسي هارون الرشيد (٨٠٩-٧٨٦).

وتنعدم الزرقة أحياناً في بعض الأباريق البرونزية التي ترجع ال عصر ما بعد الساساني، كما يحلي بعضها الآخر زخارف منقوشة أو محفورة حفراً بارزاً. وأكثر أباريق هذه المجموعة من الأشكال الساسانية المعروفة، كما يتخذ بعضها أشكالاً جديدة مما تطور على أيدي صناع التحف المعدنية الإيرانيين في القرن الثامن. ومن هذه الأشكال نوع من الأباريق له بدن كروي، ورقبة أسطوانية طويلة، وصنبور على شكل طائر. والمعروف من هذا النوع ستة أباريق: واحد منها في متحف المتروبوليتان (شكل ٧٥)، وثلاثة في متحف الهرميتاج، وواحد بمجموعة هراري، وواحد بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة. وهذا الإبريق الأخير، تحفة رائعة حقاً وقد عثر عليه في مصر بجوار قبر مروان آخر خلفاء بني أمية (٧٤٩-٧٤٤). وزخارف هذا الإبريق المنقوشة والمكونة من مجموعات

من الحيوانات داخل عقود وكذا الزخارف المحفورة المكونة من تفريعات المراوح النخيلية، رسمت كلها وفق الأسلوب الإسلامي المتطور في القرن الثامن. أما صنبور الإبريق فقد صيغ على هيئة ديك يصيح، وجسم تجسيما يدل على المهارة وعلى دقة الاقتباس من الأساليب الساسانية.

وبمتحف المتروبوليتان إبريق شبيه بإبريق القاهرة، ولكنه لا يحوي مثله زخارف متقنة على بدنه (شكل ٧٥). والجزء العلوي من الرقبة يشتمل على زخارف مفرغة من أشجار النخيل، وتزين المقبض تفريعات من الأوراق النباتية تنتهي بتعبيرات زخرفية ساسانية من الرمان والمراوح النخيلية المحفورة حفرا بارزا.

وتوجد مجموعة أخرى مهمة من الأباريق البرونزية المصنوعة في إيران أوائل العصر الإسلامي. أما زخارفها فمنقوشة ومحفورة حفراً بارزاً ويزيد في روعتها ما طعمت به من قطع النحاس الأحمر. ومعظم هذه الأباريق محفوظ بمتحف الهرميتاج. وبمتحف والتر في بلتيمور واحد من تلك الأباريق تزينه أشجار الرمان والمراوح النخيلية المحفورة حفراً غائراً، وبه تكفيت بسيط من قطع النحاس الأحمر. وتعتبر هذه المجموعة التي يرجع تاريخها إلى القرن الثامن، باكورة إنتاج الفن الإسلامي في صناعة التكفيت وهي الصناعة التي كان مركزها شرق إيران على الأرجح.

٢ـ التحف المعدنية السلجوقية بإيران (القرن ١١ـ١٣م)

بدأ بوصول السلاجقة إلى شرق إيران سنة ١٠٣٧، عصر من العصور الزاهية في صناعة التحف المعدنية الإسلامية. فقد زين فنانو العصر السلجوقي الأواني البرونزية والذهبية والفضية بزخارف وأشكال جديدة مبتكرة. وتحتفظ المجموعات الروسية بمعظم الأواني الفضية السلجوقية التي ترجع إلى القرنين الحادي عشر والثالث عشر، وهي التي كتب عنها سمرنوف سنة ١٩٠٩. وعثر على معظم المجموعة في أواسط آسيا أو القوقاز. وتشتمل على سلطانيات وزهريات وأوان تحمل زخارف من أشكال آدمية ورسوم طيور وحيوانات وتوريقات نباتية وضفائر وكتابات كوفية، على أرضية من التفريعات النباتية الدقيقة. وهذه الزخارف منقوشة أو محفورة حفرا بارزا أحيانا، ويزيد في جمالها ما غطيت به من مادة سوداء (Niello). كما يرى في سلطانية بمتحف برلين كانت تزينها جامه وسطى تضم داخلها صورة موسيقى.

وعرف الفنانون السلاجقة أشغال المينا. وقد تخلفت عن العصور الإسلامية تحف معدنية محلاة بتلك المادة وأكثرها فخامة وروعة صينية برونزية محفوظة بمتحف انزبروك محلاة بزخارف من المينا المتعددة الألوان. وفيها أشكال آدمية وطيور وصور راقصات. وتتضمن النقوش الكتابية التي عليها اسم صاحبها السلطان ركن الدولة داود الأرتقي، (١١٤٥-١١٠٨) الذي كان يحكم كيفا وآمد في شمال العراق.

وتعتبر المصوغات الذهبية السلجوقية ذات قيمة فنية عالية وذلك بالرغم من أنه لم يتبقى منها الكثير. وقد وصلنا من إيران معظم ما تخلف عن هذا العصر، على أنه تظهر بين الحين والحين قطع مزيفة لا تلبث أن يكشف عن زيفها سريعا. وتتكون معظم مجوهرات العصر السلجوقي من أقراط ودلايات، صيغ البعض منها على شكل حيوانات أو طيور. وبمتحف المتروبوليتان ثلاثة قطع من الحلي الذهبية من العصر السلجوقي، منها قرط على شكل هلال، (شكل ٧٦) تزينه زخارف مفرغة لطيور تفصلها بعضها عن بعض شجرة نخيل. وهذا القرط شبيه في أسلوبه بدلاية ذهبية في برلين مزينة بزخارف مفرغة، ويمكن نسبة هاتين القطعتين إلى النصف الأول من القرن الحادي عشر. أما القطعتان الأخريان فيمكن إرجاعهما إلى القرن الثاني عشر أو الثالث عشر، وهما عبارة عن قرط مفرغ تفريغا دقيقا على شكل طائر، ودلاية على صورة أسد (شكل ٧٧) ورسم الأسد شديد التحوير وتفاصيل وجهه ولبدته محلاة بزخارف من أسلاك الذهب، ويزيد هذه القطعة جمالا ما رصعت به من أحجار كريمة يرجح أن يكون موضعها الثقبان الغائران بالتحفة. وبعض زخارف الدلاية مفرغ، ومن بينها وريدات تتكون من سبعة دوائر صغيرة، مصوغة بأسلوب التحف البرونزية التي صنعت في إيران في العصر السلجوقي والتي ترجع إلى القرنين الثاني عشر والثالث عشر، (انظر الفقرة ب من القسم الثاني- الفصل التاسع).

(أ) التحف البرونزية ذات الزخارف المحفورة والمنقوشة:

زاول صناع العصر السلجوقي، في العراق وإيران، فن سبك البرونز لاستخراج تحف ذات زخارف بارزة كالمرايا والألواح وأشكال الحيوانات، ومن نماذج هذه التحف مجموعة من المرايا الصغيرة الحجم (شكل ٧٨)، على ظواهرها رسوم من أبي الهول، وكتابات كوفية، يرجع تاريخ هذه التحف إلى حوالي القرن الثاني عشر، ويرجح أن تكون إيرانية الأصل.

وبمجموعة هراري بالقاهرة مرآتان مؤرختان إحداهما سنة ٥٤٨ هجرية (١١٥٣م)، والثانية سنة ٦٧٥ هجرية (١٢٧٦)، وتزين هاتين المرآتين رسوم أبراج فلكية، وإفريز من حيوانات تعدو، وهذه الزخرفة شبيهة بزخرفة مرايا محفوظة بمتحفي اللوفر والمتروبوليتان. وبمتحف فكتوريا وألبرت بلندن مرآة من أسلوب المرايا السلجوقية، تزينها مناظر صيد وقنص. ومن التحف المعدنية ذات الأهمية الكبيرة مرآة من عهد الأرتقيين وهي ضمن مجموعة ولرشتين، ويزينها رسوم فلكية وإطار من الرسوم الحيوانية والزخارف النباتية وكتابات تتضمن اسم الملك الأرتقي الذي حكم خاربوت حول سنة ١٢٦٠.

وتشتمل التحف المعدنية السلجوقية ذات الزخارف المنقوشة على أنواع مختلفة من الأدوات المستخدمة في الاستعمالات اليومية مثل الأباريق والغلايات والأهوان والشمعدانات والمصابيح والمباخر والصناديق. وأكثر القطع المعروفة إيرانية الأصل وإن كنا لا نستطيع

الجزم بنسبتها إلى مقاطعة بذاتها فبعضها جاء من شرق إيران وشمالها الشرقي، كما جاء البعض الآخر من همذان والري. وعثرت بعثة متحف المتروبوليتان عندما قامت بحفرياتها في نيسابور على إبريق برونزي من العصر السلجوقي يؤرخ حول القرن الثاني عشر، وتزينه نقوش من رسوم الحيوانات ومناظر الصيد. ويدل شكل هذا الأبريق الذي تعلو مقبضه زخرفة على شكل ثمر الرمان، أنه مقتبس على أسلوب عصر ما بعد الساساني الذي يمثل بمتحف المتروبوليتان إبريق شبيه إلى حد بعيد بإبريق نيسابور الا أنه يرجع إلى حوالي القرن العاشر. ويرجح أن يكون إبريق نيسابور من صناعتها، إذ تذكر المراجع التاريخية أن نيسابور وغيرها من مدن إقليم خراسان كانت مراكز للصناعات المعدنية المتقدمة في العصور الوسطى.

ومن التحف البرونزية الجميلة التي ترجع إلى عصر السلجوقي في القرن الثاني عشر، هاون (شكل ٧٩)، يزينه شريط من الزخارف الحيوانية المتقنة الرسم: أسد وغزال وكلب. ويفصل هذه الحيوانات بعضها عن بعض جامات مستديرة على أرضية من الزخارف النباتية، محصورة بين شريطين من الكتابات الكوفية. ويرجح أن يكون هذا الهاون من صناعة إقليم خراسان لما هناك من شبه كبير بين رسوم حيوانات ورسوم حيوانات إبريق نيسابور. ومن القطع المهمة التي ترجع إلى ذلك العصر زهرية كبيرة من البرونز بمتحف المتروبوليتان، يقال إنها وردت من إقليم همدان، والموضوعات الزخرفية التي عليها هي الموضوعات المعروفة في الفن

السلجوقي وهي: حيوانات تجري، وتنينات ملتفة الأجسام، وكتابات كوفية معقودة الحرف.

مارس صناع التحف المعدنية من الإيرانيين الزخارف المفرغة بمهارة فائقة، واستخدموا ذلك في تزيين الشمعدانات والمباخر التي غالباً ما صنعت على هيئة طيور أو حيوانات. بمتحف المتروبوليتان مبخرة (شكل ٨٠) على صورة أسد بعيد عن الطبيعة بأسلوب فيه صفات الأسلوب السلجوقي، وقد زينت أكتافه ورقبته وأفخاذه بزخارف متشابكة مفرغة. توجد مبخرتان مهمتان على شكل أسد: إحداهما كبير بمتحف الهرمتياج، أما الثانية ففي متحف اللوفر، ويمكن إرجاع كل تلك المباخر إلى القرن الثاني عشر.

(**ب) البرونز المكفت بالنحاس والفضة**:

تطورت صناعة تكفيت التحف البرونزية بمختلف المعادن مثل النحاس والفضة تطوراً كبيراً على أيدي الصناع السلاجقة، والدليل واضح على أن منبت هذه الصناعة هو شرق إيران لاسيما مقاطعة خراسان ومنها انتشر إلى باقي بلاد إيران والعراق. وقد بلغت صناعة التطعيم بشرق إيران درجة عالية، وكانت الأساليب الفنية التي ابتكرتها كل من هراة ونيسابور وسجستان ومرو، وهي حينذاك أهم مراكز تلك الصناعة، مثلاً يحتذى في كل بلاد الشرق الأدنى. ثم صارت الموصل في شمال العراق مركزاً مهماً من مراكز تطعيم التحف المعدنية في القرن الثالث عشر، وبلغ من شهرتها أن ظلت تنسب إليها – بعض الوقت– جميع

مصنوعات البرونز والنحاس الأصفر مطعمة بالفضة والنحاس الأحمر. على أنه أمكن بفضل بعض القطع المؤكد نسبتها إلى إيران، إعادة تصنيف بقية الأواني البرونزية والنحاسية المطعمة وتحديد نسبتها إلى الأصل الإيراني.

وكانت التحف المعدنية فيما قبل العصر السلجوقي بإيران – أي في القرن الحادي عشر والثاني عشر وأوائل الثالث عشر – تصنع من البرونز (وهو خليط من النحاس الأحمر والقصدير)، لا من النحاس الأصفر (وهو خليط من النحاس الأحمر والزنك)، وشاع ذلك نفسه في صناعات الموصل وصناعات إيران في عهود متأخرة. وجرى تكفيت الأواني وفق التقاليد الإيرانية أي أنها كفتت بالنحاس الأحمر فقط، أو بالنحاس الأحمر والفضة معاً أو بالفضة وحدها. على أن الزخرفة بالنقش ظلت هي السائدة وإن احتل التطعيم مكاناً مرموقاً. ومن التحف البرونزية ذات القيمة الكبيرة في إثبات أسبقية إيران وتقدمها في صناعة التكفيت، تنكة محفوظة بمتحف الهرمتياج وعليها أسماء صانعيها والمكان الذي عملت به. وتذكر الكتابات التي عليها أنها مما صنع محمد بن الواحد في هراه وكفتها حاجب مسعود بن أحمد سنة ٥٥٩ هـ (١١٦٣م). وتتكون زخارفها من خمس أشرطة أفقية يزين اثنين منهما رسوم محاربين وصيادين ومناظر احتفالات سلجوقية واناس يشربون أو يلعبون بعض الألعاب أو راقصات وعازفات. أما الأشرطة الثلاثة الأخرى فعليها كتابات كوفية ونسخية مختلفة الشكل.

ومن الأشياء الطريفة تلك الكتابات ذات الحروف المنتهية بأجسام أو رءوس آدمية أو حيوانية، ويرجح أن يكون هذا اللون من الكتابة قد ظهر وتطور في خراسان، ونراه واضحا على التحف المعدنية التي صنعت في إيران في العصر السلجوقي (انظر شكل ٨٤). تلك التنكة المحفوظة بالهرميتاج منقوشة ومكفتة بالنحاس الأحمر والفضة، ولهذين اللونين تأثير زخرفي واضح نراه في كثير من التحف البرونزية المصنوعة بإيران في القرن الثاني عشر. ويرجع إلى تلك التحفة المصنوعة في هراة، الفضل في أنها ساعدت على تمييز المدرسة السلجوقية ومعرفة ما أنتجته من أوان برونزية أو نحاسية إيرانية الأصل.

وتنسب إلى إيران كذلك مجموعة من الشمعدانات والأباريق ذوات الأجسام المتعددة الفصوص والرقبات المديدة (شكل ٨١). ومن الصفات المميزة لتلك المصنوعات البرونزية، زخرفتها برسوم محفورة ومجسمة لطيور وحيوانات أغلبها أسود. وتضم مجموعة هراري بالقاهرة ومجموعة متحف الهرميتاج شمعدانين من هذا الأسلوب، وبمجموعة زره ببرلين إبريق آخر، وتتوج أبدان هذه التحف الثلاث صفوف من الطيور المجسمة. ومع أن الرسوم الآدمية جاءت بعيدة عن الطبيعة وقريبة من الأساليب السلجوقية، إلا أنها لاتزال تحتفظ بصلتها بتقاليد عصر ما بعد الساساني. وبمتحف الهرميتاج والمتحف البريطاني ومتحف اللوفر ومتحف برلين ومتحف جلستان بطهران أمثلة مشابهة لإبريق مجموعة الدكتور زره. وبعض تلك الأباريق قريب الصلة من تنكة هراه، ويرجع أيضاً إلى القرن الثاني عشر، كما يرجع بعضها الآخر إلى أوائل القرن الثالث

عشر (شكل٨١)، على أن بعضاً آخر منها يمكن إرجاعه إلى القرن الرابع عشر.

وثمة إبريق كان ضمن مجموعة مورجان، يعتبر مثلاً صادقاً لمجموعة الأباريق التي تنسب إلى أوائل القرن الثالث عشر (شكل ٨١). وقد كسى بدن الإبريق بالزخارف المتشابكة المنتهية برءوس حيوانات مختلفة، ويتكون سطحه من اثنتي عشر فصاً تضم رسوماً فلكية وأشكالاً ترمز إلى الكواكب السيارة، كما تزين رقبته وبعض أجزاء أخرى منه كتابات كوفية ونسخية تنتهي برءوس آدمية. ولايزال النقش في غاية الوضوح، أما التكفيت بالفضة فأكثر نسبياً منه في القرن الثاني عشر.

نسبت الشمعدانات والأباريق المتقدمة إلى شمال إيران أو بلاد أرمينية غير أنه بمقارنة أساليبها الزخرفية بأسلوب التنكة المصنوعة في هراه سنة ١١٦٣، يتضح أن تلك المجموعة صنعت هي الأخرى بإقليم خراسان. وبمتحف تفليس دليل قوي يؤيد نسبة تلك المجموعة إلى خراسان، وهو إبريق مكفت بالفضة والنحاس الأصفر ومؤرخ سنة ٥٧٧ هـ (١١٨١م) وعليه اسم صانعه محمود بن محمد الهروي. ويظهر من التحف البرونزية المكفتة المصنوعة في هراه وفي بعض جهات أخرى من خراسان أنها ذات طابع زخرفي واضح يعتبر من خصائص ذلك الإقليم، من ذلك مثلاً استخدام وريدات (شكل ٨٢) تتكون الواحدة منها من سبعة دوائر أو أقراص، ويمكن أن نعتبر هذه الوريدات بمثابة العلامة التجارية لصناع التحف المعدنية بإقليم خراسان. وترى مثل هذه الوريدات

في تنكة هراه، وعلى كثير من الأباريق (من بينها إبريق مورجان) وعلى اثنين من الشمعدانات أحدهما بالهرميتاج والثاني بمجموعة هراري، وتكون تلك الوريدات الزخرفة الرئيسية على تلك التحف.

وينسب إلى خراسان كذلك مجموعة من العلب المستديرة، لعلها محابر، وهي مكفتة بالفضة والنحاس الأحمر، وبعضها تزينه موضوعات آدمية شبيهة في أسلوبها وصنعتها بتنكة هراه. وبمتحف المتروبوليتان مثل طيب من تلك العلب (شكل٨٢) وتتألف زخارفها من كتابات وثلاثة مناطق تضم تفريعات من الزخارف النباتية يفصلها بعضها عن بعض أشكال زهريات، ظهرت قبل ذلك في عدد من التحف البرونزية التي ترجع إلى بداية العصر السلجوقي، كما تشمل زخارفها على الوريدات ذات السبعة أقراص التي سبقت الإشارة إليها.

وهناك مجموعة صغيرة من الأباريق زخارفها منقوشة ومطعمة وفوهاتها على شكل المسارج. ويحتفظ متحف اللوفر بواحد من تلك الأباريق تاريخه ٥٨٦ هـ (١١٩٠م) وهو من صناعة عثمان بن سليمان النخشواني من شكال إيران. ويوجد إبريقان آخران أحدهما في مجموعة بتيل بباريس، والثاني بمتحف المتروبوليتان (شكل ٨٣)، ويمكن نسبتها كذلك إلى إقليم خراسان. وإبريق بتيل المطعم بالفضة والنحاس الأحمر صنعه على الأسفراييني من مدينة أسفرايين احدى مدن خراسان. أما إبريق متحف المتروبوليتان فيحتمل أن يكون أقدم أمثلة تلك المجموعة وهو مزين بأشرطة من الكتابات والزخارف النباتية والزهريات والحيوانات

الجارية، وقد صنع لعلي بن عبد الرحمن بن طاهر الأديب السجستاني. والفضة المستخدمة في تكفيت هذا الإبريق قليلة جداً وتكاد تكون قاصرة على خطوط ضيقة. ومقبض هذا الإبريق فريد في نوعه وهو أسد محور تحويرا رشيقا وفق الأساليب المتبعة في الأسلوب السلجوقي.

ومن القطع ذات الأهمية الكبيرة في تاريخ التحف المعدنية الإيرانية في القرن الثالث عشر، مقلمة محفوظة بمتحف فرير للفنون بواشنطن، صنعها شاهي النقاش سنة ٦٠٧ هـ (١٢١٠م) لمجد الملك المظفر، الوزير الأعظم الخراساني الذي كان يقيم في مرو. ويحتمل أن تكون المقلمة من صناعة مرو ذاتها، إذ كانت مركزاً فنياً كبيراً بشرق إيران. وتتفق التحف المعدنية الإيرانية في أسلوب زخارفها وأسلوب كتابتها، نسخية كانت أم كوفية، كما تتفق في انتهاء مدات حروفها النسخية بوجه خاص، برءوس آدمية أو حيوانية. وبفضل تلك المقلمة نستطيع أن نؤرخ على وجه التأكيد عدداً من التحف البرونزية الإيرانية في بداية القرن الثالث عشر. وبمتحف المتروبوليتان أربع قطع هي: هاون، وإناء لحفظ الماء على صورة طائر، وزهرية، وسلطانية (شكل ٨٤)، من المرجح نسبتها جميعاً إلى تلك المدة. ويزين سطح السلطانية الخارجي جامات متشابكة تضم رسوماً فلكية ورموزاً للأبراج والكواكب وبكل جامة حافة أو إطار من بتلات (اللوتس) تشبه تلك التي توجد على تنكة هراة المؤرخة ١١٦٣. ويدور على حافة السلطانية شريط من الكتابة النسخية المنتهية برءوس آدمية. ومن الخصائص الإيرانية التي تظهر على تلك السلطانية، المراوح النخلية الشبيهة بزهرة الزنبق التي تنتهي بها تفريعات

الزخارف النباتية بين الجامات وفي أرضية الشريط المكتوب، ومن الخصائص الإيرانية كذلك في هذه السلطانية وجود زهريات هلالية الشكل تنبت منها التفريعات الرئيسية.

وتتفق التحف البرونزية الإيرانية التي ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر مع معاصرتها من التحف النحاسية التابعة لمدرسة الموصل في أنها كلها مكفتة تكفيتاً غزيراً بالفضة (انظر القسم الثالث من الفصل التاسع) ويمكننا أن ننسب إلى تلك المجموعة إبريقا وشمعدانا بمتحف جلستان بطهران، وإبريق آخر بمجموعة هومبرج بباريس. وبمتحف فكتوريا وألبرت بلندن إبريق ثالث يمكن إرجاعه إلى منتصف القرن الثالث عشر، لما يبدو عليه من تأثيرات مدرسة الموصل.

٣ـ التحف المعدنية السلجوقية من العراق والموصل (القرن الثالث عشر)

أمدت مناجم النحاس الغنية الموجودة في خابور وأرغانه كلا من العراق وسوريا بالمادة الأولية اللازمة لصناعة التحف النحاسية والبرونزية. وكانت الموصل خلال القرن الثالث عشر، أهم مراكز تكفيت التحف المعدنية بالفضة ببلاد العراق. وخضعت تلك المدينة في المدة بين عامي ١١٢٧–١٢٦٢ م لسلطان أسرة أتابكية هي أسرة زنكي السلجوقية التي تعد من أعظم رعاة الفنون والصناعات في عصرها. ومن أقدم منتجات الموصل إبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة (شكل٨٥) محفوظ بمتحف المتروبوليتان، وهو يمثل أسلوب مدرسة الموصل الذي

اقتبسته مدرسة سوريا ومصر (شكل ٨٦). ويزين سطح الإبريق زخارف في غاية الدقة والجمال من الرسوم الآدمية والأشكال الهندسية والكتابة العربية داخل أشرطة ومناطق منفصلة. ويبدو من مناظر اللهو والصيد التي تزين الإبريق أن تلك المدرسة ترسمت أثر الأساليب الإيرانية السابقة، وإن كانت لاتزال تحتفظ بخصائص مدرسة الموصل. ويتضمن بعض نصوص تلك التحفة أنها من صناعة أحمد الذكي النقاش بالموصل ٦٢٣ هـ (١٢٢٦-٢٧ م).

على أنه يمكن القول، من وجهة نظر الأساليب الصناعية، أن مدرسة الموصل أصابت تقدماً ملحوظاً في صناعة التكفيت وكان النقش هو كل شيء في زخرفة التحف المعدنية بإيران، ثم لم يلبث أن صار أمراً ثانوياً حين تحول الفنانون إلى العناية بالتكفيت. ويتضح مدى التطور الكبير في صناعات الموصل المعدنية، مما نراه في الإبريق الذي يحمل اسم أحمد الذكي النقاش الموصلي وهو الإبريق المحفوظ بمتحف المتروبوليتان. ولهذا الفنان طست مكفت تكفيتاً غزيراً بالفضة محفوظ بمتحف اللوفر وقد عمله لأبي بكر الثاني الأيوبي، سلطان مصر وسوريا (١٢٣٨- ١٢٤٠م).

ومن تحف مدرسة الموصل الفريدة إبريق من النحاس الأصفر بالمتحف البريطاني من عمل شجاع بن منعة الموصلي في شهر رجب سنة ٦٢٩ (مارس سنة ١٢٣٢)، ويمثل هذا الإبريق غاية ما أصابته مدرسة الموصل من تقدم، إذ كفتت كل بوصة منه بالفضة، وكسيت

أرضيته بأشكال متعرجة، كانت من الموضوعات المحببة لدى صانعي التحف المعدنية بالموصل.

وثمة عدة تحف من النحاس الأصفر المطعم بالفضة عليها اسم السلطان بدر الدين لؤلؤ صاحب الموصل (١٢٣٣– ١٢٥٩). وأشهر قطع تلك المجموعة طست بمكتبة الدولة في ميونخ. وينسب إلى عصر لؤلؤ كذلك، قاعدة شمعدان من صناعة الموصل (شكل ٨٧) محفوظة بمتحف المتروبوليتان، وتتكون زخارفها من أربعة جامات كبيرة تحكي صوراً من حياة السلطان، واثنتي عشرة جامة صغيرة أخرى بها رسوم فلكية ورموز للكواكب السماوية، وشريطان عليهما رسوم تحكي مناظر الحفلات والأعياد ومجموعة من الرسوم الآدمية الممتلئة بالحياة تشتمل على رجال ونساء يحتسون النبيذ من الكؤس والأقداح، وعلى آخرين يعزفون على القيثارات والأعواد والصنوج التي ترقص الفتيات على نغماتها. أما الوجوه الآدمية التي عليها فمدروسة دراسة دقيقة وعلى الأخص وجوه الرجال ذوي اللحى. وبين الشفة البارزة التي تدور حول قاعدة الشمعدان من أعلى ومن أسفل نرى شريطين من الزخارف الجديرة بالاهتمام، فقد صور الفنان بحذق وإتقان جميع أنواع الحيوانات والطيور المائية والطيور الغريبة والعقبان وسط التفريعات النباتية. ولا يوجد على تلك التحفة ما يدل على اسم صاحبها أو المكان الذي صنعت به على أنه يوجد بها ستة عشر جامة صغيرة مستديرة بها رسوم تمثل القمر، وهي عبارة عن شكل رجل جالس وبيده هلال يضعه حول وجهه، ويحتمل أن يكون هذا الرسم رنكاً أو شعاراً لأحد أفراد أسرة زنكي، إذ رأيناه أخيراً

على بعض قطع النقود التي ترجع لعصر السلطان بدر الدين لؤلؤ، كما رأيناه على باب قلعة سنجار بالموصل. وإذن فمن المحتمل أن تكون قاعدة الشمعدان هذه صنعت لواحد من الأسرة الزنكية قد يكون هو بدر الدين لؤلؤ ذاته الذي يشير اسمه (بدر) إلى ما على التحفة من رسوم تمثل القمر. وفي كثير من التحف المعدنية المصنوعة في سوريا وإيران ومصر نرى أن ذلك الشخص الجالس يمثل القمر فعلاً.

٤ـ التحف المعدنية في العصر الفاطمي (القرن ١٠ـ ١٢)

يشتمل ما صنع من تحف معدنية في العصر الفاطمي، على مجوهرات وعدد صغير من الحيوانات المصنوعة من البرونز. وتعتبر المجوهرات الفاطمية في حكم النادرة نسبياً، وأهم أمثلتها المعروفة محفوظ بمجموعة هراري ومتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ومتحف بناكي بأثينا. ولدى متحف المتروبوليتان ثلاث قطع جميلة هي: زوج من الأقراط، ودلاية على شكل هلال (شكل٨٨) يمكن إرجاعها إلى منتصف القرن الحادي عشر تقريبا. أما زخارفها فمفرغة كالدنتلا، إذ تكون الأسلاك الذهبية الممتدة والمجدولة أشكالا هندسية مفرغة، يزيد في قيمتها ما طعمت به من أحجار الفيروز، ويزينها كذلك رسم طائرين بالمينا المتعددة الألوان داخل منطقة محددة، وشاع هذا الأسلوب الصناعي في مصر خلال العصر الفاطمي.

ومن أجمل وأشهر التحف المعدنية الفاطمية عقاب من البرونز قائم عند مدخل مقبرة بيزا، عليه نقوش في غاية الدقة والإبداع. وبمتحف المتروبوليتان حلية من البرونز عليها صورة نسر ينقض على غزال. والخطوط المحددة لرسوم الحيوانات رشيقة للغاية، وتلك ميزة من ميزات الزخارف الحيوانية في العصر الفاطمي نراها واضحة كذلك في التحف المصنوعة من البلور والخشب المحفور.

٥ـ التحف المعدنية بسوريا ومصر في العصر الأيوبي (القرن ١٣)

هجر الموصل في القرن الثالث عشر الكثير من صناع التحف المعدنية قاصدين سوريا ومصر للعمل في خدمة أمراء بني أيوب بدمشق وحلب والقاهرة. ولا شك أنهم نقلوا معهم أساليب مدرسة الموصل الفنية حتى أنه ليتعذر إرجاع التحفة إلى بلد معين ما لم يكن عليها نص كتابي يحدد نسبتها. وبمتحف اللوفر إبريق عمل للسلطان الملك الناصر يوسف صاحب حلب ودمشق (١٢٣٦- ١٢٦٠)، يذكر النص المنقوش عليه أنه عمل بدمشق سنة ٦٥٧ هـ (١٢٥٩) على يد أحد فناني الموصل. وبمتحف اللوفر كذلك زهرية عرفت باسم زهرية بربريني عليها هي الأخرى اسم السلطان الملك الناصر يوسف.

ومن القطع المهمة لدى المشتغلين بدراسة التحف المعدنية الإسلامية، عدد من الأواني ذات الموضوعات الزخرفية المسيحية يحمل بعضها أسماء بعض سلاطين بني أيوب، ويرجع سبب ذلك إلى تسامح

سلاطين الأيوبيين، ولاسيما سلاطين دمشق الذين بلغ من تسامحهم مع المسيحيين أن حالفوا، مدة من الوقت مملكة بيت المقدس الصليبية. ومن هذه المجموعة طست مهم، محفوظ في بروكسل ويملكه دوق أرنبرج وعليه اسم الصالح أيوب صاحب مصر والشام (١٢٤٠-١٢٤٩). وبمتحف الفنون الزخرفية بباريس قطعة أخرى ذات موضوعات مسيحية هي شمعدان عليه اسم صانعه: داود بن سلامة الموصلي وتاريخ صناعته: ٦٤٦ هـ (١٢٤٨ م). ويضم متحف فرير للفنون بواشنطن إناءً من البرونز في غاية الفخامة، تزينه مناظر من حياة المسيح وصور القديسين والمحاربين إلى جانب الزخارف الأخرى العادية التي نراها على الأواني الإسلامية المعاصرة. ومن زخارف هذا الإناء رسوم المحاربين الصليبيين مما يرجح أنه عمل لأمير صليبي كما يرجح أن يكون الإناء من صناعة دمشق حول منتصف القرن الثالث عشر.

٦ـ التحف المعدنية في سوريا ومصر في العصر المملوكي (النصف الثاني من القرن ١٣ـ١٥)

أنتجت مصر وسوريا إبان حكم المماليك أمثلة رائعة من التحف المعدنية المصنوعة في دمشق وحلب والقاهرة بأيدي أولئك الفنانين الذين جاءوا من الموصل ثم بأيدي الصناع الوطنيين فيما بعد. وقد بلغت صناعة التحف المعدنية غايتها في عصر السلطان ناصر الدين محمد بن قلاوون (١٢٩٣- ١٢٩٤، ١٣٤٠-١٣٠٩ م)، إذ نعرف الكثير من التحف المعدنية التي تحمل اسم ذلك السلطان المملوكي أو اسم أحد

رجال بلاطه. ومن روائع ذلك العصر كرسي عشاء محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ومؤرخ ٧٢٨ هـ (١٣٢٧ م) وهو غني بالزخارف المتقنة المكفتة بالذهب والفضة.

وللتحف المعدنية المملوكية صفات تجعل من الواضح تمييزها، فقد أضيفت إلى الزخارف النباتية التقليدية، تعبيرات زخرفية جديدة، من ذلك ما شاع استخدامه من رسم أزواج من الطيور في مناطق مرتبة داخل معينات، كما يرى على أبريق بمتحف المتروبوليتان يحمل اسم الناصر محمد. ومن العناصر الزخرفية الجديدة التي شاع استخدامها تدريجيا، تعبيرات من الأوراق النباتية ونبات عود الصليب المستمدة من الفن الصيني، الذي جاء إلى الشرق الأدنى عن طريق الغزو المغولي، وشاع استخدام تلك التعبيرات المورقة ورسوم البطات الطائرة حول الشارات الرسمية أو الرنوك المملوكية التي تشتمل على ألقاب وأسماء السلاطين المماليك ورجال حاشيتهم، كما يوضح ذلك إبريق عمل لمحمد الخازندار (شكل ٨٦).

ولاحظ لين بول خاصية واضحة تميز إنتاج مدرسة دمشق في فن التطعيم زمن المماليك وهي وجود جامات بداخلها أشكال متكسرة مثل حرف Z (شكل ٨٩). وبمتحف المتروبوليتان أربعة قطع تمثل صناعة دمشق وبراعتها الفائقة في فن التكفيت: مقلمة ومبخرتان وصحن، وهي من إهداء مورجان الصغير للمتحف. وكل واحدة من تلك القطع غنية بتكفيتها بالفضة والذهب معاً. ويدل أسلوبها على إمكان تاريخها في

ختام القرن الثالث عشر أو بداية الرابع عشر. أما المقلمة (شكل٨٩) فتعتبر من أحسن الأمثلة المعروفة ومن روائع ما أنتجته الصناعة المملوكية، وهي مكفته تكفيتاً أنيقاً بالذهب والفضة، ومحلاة برسوم متشابكة تشغل كل فراغ سطحها من الداخل والخارج، وتشمل هذه الرسوم جامات ومعينات وأشكال على صورة مفتاح وزخارف نباتية وزخارف مضفرة وغير ذلك من التعبيرات الزخرفية المعروفة.

وينسب إلى عصر المماليك كذلك عدد من الطسوت والسلاطين المزينة بموضوعات آدمية كبيرة الحجم تمثل مناظر الصيد والمصارعة. وأشهر قطع هذه المجموعة ما يسمى بحوض تعميد القديس لويس المحفوظ بمتحف اللوفر وهو من صناعة محمد بن الزين. وهذا الحوض وبقية قطع المجموعة المنسوبة إليه، غنية بالتكفيت الوفير، ومنه يتجلى مدى العناية الفائقة بالتفاصيل الدقيقة في رسوم الأشكال الآدمية الكبيرة ما أنتجته مصانع حلب ودمشق من الزجاج المطلي بالمينا، ولذا يمكن نسبتها إلى صناع سوريا في نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر.

وظل إنتاج مصر وسوريا من التحف المعدنية المملوكة على درجة كبيرة من الإتقان خلال القرن الرابع عشر ثم استمرت الأساليب التي اتبعت زمن الناصر محمد تتقدم وتتطور، وزاد الميل نحو استخدام التعبيرات النباتية الطبيعية المزهرة ولاسيما في أواخر ذلك العصر. ونرى الدليل على ذلك في عدة قطع بمتحف المتروبوليتان، وفي مقلمة

بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة عليها اسم السلطان منصور صلاح الدين محمد (١٣٦٠-١٣٦٢ م). على أن القرن الخامس عشر لم يعدم هو الآخر إنتاج بعض القطع المتقنة الصنع، فقد كتب المقريزى حول سنة ١٤٢٠ النص التالي: (وقد قل استعمال الناس في زماننا هذا للنحاس المكفت وعز وجوده، فإن قوماً لهم عدة سنين قد تصدوا لشراء ما يباع منه، ...... وبقي بهذا السوق إلى يومنا هذا بقية من صناع الكفت قليلة).

ويوجد اسم السلطان قايتباي (١٤٦٨- ١٤٩٦) على عدة قطع، من أهمها طست محفوظ في الآستانة تزينه زخارف هندسية متشابكة، وزخارف وتفريعات من الأوراق النباتية، وبمتحف المتروبوليتان سلطانية أخرى عليها اسم قايتباي.

٧ـ تحف معدنية باسم سلاطين بني رسول باليمن (القرن ١٣ـ ١٤م)

صنعت القاهرة الكثير من التحف المعدنية والصواني والمواقد والشمعدانات المكفتة بالفضة لسلاطين بني رسول باليمن الذين كانوا على صلات طيبة بسلاطين المماليك. وبمتحف الفنون الزخرفية في باريس إبريق عليه اسم المظفر يوسف (١٢٥٠- ١٢٩٥) صنعه بالقاهرة علي بن حسين بن محمد الموصلي سنة ٦٧٤ هـ (١٢٧٥ م). وبمتحف المتروبوليتان موقد نار غريب في روعته وإتقانه (شكل ٩٠) عليه اسم السلطان المظفر يوسف، ومزين بزخارف نباتية مملوكية الأسلوب، وعليه

كذلك كتابات عربية، وشريط من الرسوم الحيوانية، ووريدات ذات خمسة بتلات هي رنك أسرة بني رسول، ونراها على كل ما صنع لهذه الأسرة. وبمتحف المتروبوليتان كذلك صينيتان كبيرتان عليهما اسم السلطان المؤيد داود بن يوسف (١٢٩٦- ١٣٢١)، إحداهما صنعها بالقاهرة حسين بن أحمد بن حسين الموصلي. ولا يقل عن هاتين أهمية طست تزينه أشكال من الأوراق النباتية القريبة من الطبيعة ويحمل اسم علي بن داود أحد سلاطين بني رسول (١٣٢١- ١٣٦٣).

٨ـ التحف المعدنية في إيران في العصر المغولي (منتصف القرن ١٣ ـ١٥)

نرى في المنتجات المعدنية التي وصلتنا من العصر المغولي بإيران كثيراً من العناصر الزخرفية المشابهة لما أنتجته مدرسة الموصل ولما صنع في مصر والشام في عصر المماليك، وليس معنى هذا أن منتجات العصر المغولي لم تنفرد بصفات خاصة تجعلها أسلوباً قاصراً على بلاد إيران المغول، والنادر منها يحمل أسماء البعض منهم. غير أنه من المؤكد نسبة ثلاث كرات برونزية مكفتة بالذهب والفضة إلى العصر المغولي، وتحمل هذه الكرات اسم السلطان أو لجايتوخدا بنده محمود (١٣٠٤- ١٣١٦)، ويظهر فيها خليط من التعبيرات الزخرفية السورية والإيرانية، وهي ضمن مجموعة هراري بالقاهرة.

وينسب إلى أوائل القرن الرابع عشر طست مهم كبير من النحاس الأصفر مكفت تكفيتاً متقناً بالفضة ومحفوظ بمتحف المتروبوليتان

(شكل ٩١). ويزين هذا الطست من الداخل صفوف من مناطق تخرج من مركز واحد وتضم رسوم أشكال آدمية قائمة وممسكة بأيديها أقداح الشراب والأقواس والسيوف، ومناظر موسيقيين جالسين وآخرين يطربون، ومناظر صيد وأمراء يجلسون فوق عروشهم، وأزواجاً من العقبان والحيوانات ذوات الرءوس الآدمية المحوطة بالهالات. وظل ينسب هذا الطست زمناً طويلاً إلى العصر المملوكي مع أن بعض زخارفه المتعرجة ورسومه النباتية تجعل أسلوبه أقرب إلى الأسلوب الإيراني منه إلى الأسلوب المملوكي. ذلك بالإضافة إلى أن رسوم العقبان والحيوانات الآدمية الرءوس، كانت قليلة الاستخدام في التحف المملوكية، وهذا ما يؤيد نسبته إلى إيران.

ثم جاء النصف الثاني من القرن الرابع عشر وفيه أخذت التحف المعدنية المغولية بإيران صفات ظاهرة قوية خاصة بها. وأعان على نسبة تلك التحف إلى إيران وجود عدد من القطع المؤرخة اتخذت أساساً لتصنيف مخلفات تلك الصناعة، من ذلك شمعدان مؤرخ بمجموعة هراري مزين بتفريعات ورسوم نباتات طبيعية. ويذكر النص الموجود على هذا الشمعدان أنه من صناعة محمد بن رفيع الدين الشيرازي، وتاريخه ٧٦١ هـ (١٣٦٠ م).

وبمجموعة مور متحف المتروبوليتان عدة علب وشمعدانات يرجع تاريخها إلى النصف الثاني من القرن الرابع عشر، ويظهر من بعض هذه القطع مقدار ما أصاب تلك الصناعة من تدهور، سواء في أساليب

الزخرفة أم في طرق الصناعة ذاتها في نهاية القرن الرابع عشر، وكانت هذه المرحلة كما هو معلوم، مدة حكم السلطان تيمور.

وهناك مجموعة من التحف المعدنية المهمة ترجع إلى النصف الثاني من القرن الرابع عشر، وتشتمل على عدد من السلاطين المكفتة بالذهب والفضة إلا أنها تختلف في درجة إتقانها. ويزين هذه السلاطين موضوعات آدمية تمثل حياة البلاط وحفلات الهواء الطلق ولعبة البولو، وتوجد أحسن أمثلة هذه السلاطين بمجموعة هراري وبمتحف والتر للفنون بمدينة بلتيمور، كما يملك متحف المتروبوليتان مثالين من هذا النوع، والأشكال الآدمية التي تزينها محورة عن الطبيعة فيها استطالة غير عادية (شكل٩٢)، كما هي الحال في بعض تصاوير المدرسة المغولية. ومعظم الأشخاص المرسومة لها عمائم كأقماع السكر وهي العمائم التي رأيناها في صور مخطوطة ديوان خواجة كرماني التي ترجع إلى سنة ١٣٩٦ والمحفوظة بالمتحف البريطاني.

وتعتبر حلي العصر المغولي في حكم النادرة تقريباً، وخير الأمثلة الموجودة منها خاتم (شكل ٩٣)، يرجع إلى حوالي سنة ١٣٠٠ وهو ضمن مجموعة متحف المتروبوليتان. ويزينه رءوس تنينات صينية مفرغة ونقوش كتابية وزخارف نباتية وتواريق وبعض تعبيرات أخرى نباتية، هي من مميزات أواخر العصر المغولي وأوائل التيموري.

٩ـ التحف المعدنية في العصر الصفوي بإيران (القرن ١٦ـ ١٨)

زاول فنانو العصر الصفوي صناعة تكفيت التحف المعدنية النحاسية بالفضة، وإن كانت هذه الصناعة قد أخذت في التدهور خلال القرن الخامس عشر. وكانت الأواني النحاسية تطلى بالقصدير لتبدو كأنها فضية، كما شاع استخدام الحديد والصلب في ذلك العصر. وتدل الزخارف المستخدمة على التحول الذي أصاب أساليب تلك المدة. ومن القطع التي تمثل منتجات القرن السادس عشر خير تمثيل سلطانية من النحاس الأحمر عليها زخارف نباتية بارزة بمجموعة مور بمتحف المتروبوليتان، وعلى هذه السلطانية اسم صانعها الأمامي الحلبي شيخ المذهبين، وتاريخها ٩٤٢ هـ (١٥٣٥– ١٥٣٦ م). وتوجد بالمتحف ذاته سلطانية أخرى عليها رسوم صفوية الأسلوب من تفريعات الأوراق، والزخارف النباتية وتاريخها ١٠١٠ هـ (١٦٠١– ١٦٠٢ م). واسم صاحبها محمود خان.

أما الشمعدانات الصفوية المصنوعة من النحاس الأحمر فلها أسلوب خاص، إذ تبدو في شكلها كالأعمدة كما تزينها رسوم محفورة ومنقوشة، ومنها واحد بمتحف المتروبوليتان (شكل ٩٤) تاريخه ٩٨٦ هـ (١٥٧٨– ١٥٧٩ م). وجرت العادة أن ينقش على الشمعدانات الإيرانية نصوص من الشعر الإيراني من قصة (الفراشة والشمعة). أما الزخارف فتتكون من تفريعات التوريق المزهرة، التي تغطي السطح كله عادة، وأحياناً ما تنحصر هذه الزخارف داخل مناطق منفصلة.

وقد أظهر صناع التحف المعدنية في العصر الصفوي براعة فائقة في استخدام الحديد والصلب وصنعوا منها قطعاً جيدة لا تقل في أسلوب صناعتها عن منتجات العصور السابقة. وزينت الأحزمة ورقائق الصلب والتحف المعدنية المختلفة بالزخارف المفرغة، كما كفت بعضها بالذهب، وكانت الزخارف المستخدمة من الأوراق والفروع النباتية متقنة إلى حد بعيد. وبمتحف طوبقا بوسراى واحد من تلك الأحزمة عليه اسم الشاه إسماعيل الأول وتاريخه ٩١٣ هـ (١٥٠٧ م).

ويظهر من رسوم التحف المعدنية في مخطوطات القرن السادس عشر مبلغ ما وصلت إليه صناعة التحف المعدنية من فخامة وأبهة في العصر الصفوي. وقد وصلنا من تلك التحف عدد قليل محفوظ بمتحف طوبقا بوسارى بإستانبول، وهو عبارة عن أوان من الفضة عليها زخارف من الذهب المنزل والمطبق، هذا فضلاً عن تطعيم بعضها بالأحجار الكريمة كالياقوت والفيروز والزمرد. والمعروف عن هذه النفائس المحفوظة بإستانبول أنها جزء مما غنمه السلطان سليم في حروبه ضد الشاه إسماعيل الصفوي سنة ١٥١٤م.

أما ما أنتج من تحف معدنية في إيران في القرنين السابع عشر والثامن عشر فقد احتفظ بالموضوعات الزخرفية المحورة التي عرفها الأسلوب الصفوي.

١٠ـ صناعة التحف المعدنية بالبندقية (القرن ١٥ـ ١٦)

أنتجت إيطاليا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر تحفاً معدنية قلدت بها الأساليب التي سادت الشرق الأدنى، وعلى الأخص ما صنع في سوريا، وكانت البندقية مركز تلك الصناعة، وقام بها في أول الأمر صناع سوريون وآخرون من الأقطار الشرقية إلى أن أخذها عنهم الصناع الوطنيون، وهؤلاء أطلقوا على أنفسهم اسم (الزميني) ومع ذلك فإن التحف المعدنية التي صنعت بالبندقية والتي تشتمل على سلاطين وأباريق وصوان، لها من الخصائص الواضحة ما يسهل تمييزها عن غيرها، إذ اتجه الصناع إلى تجسيم الزخارف وازدحامها، كما رسموا أشكالاً لا تنتهي من الزخارف النباتية والمضفرة، الأمر الذي لا نجد ما يماثله في الصناعات الشرقية الصميمة. والموضوعات التي تزين تلك القطع حفرت حفراً بارزاً، أما التكفيت فكان في البندقية أقل استخداماً منه في البلاد الشرقية. ومن التحف الباقية عدد من الصواني والسلطانيات عليه اسم محمود الكردي. أما الدروع فقد جاءت زخارفها مشابهة لمثيلاتها من الدروع الأوروبية غالباً. وتضم مجموعة مور بمتحف المتروبوليتان عدداً طيباً من التحف المعدنية التي صنعت بالبندقية تقليداً للأساليب الشرقية.

١١ـ التحف المعدنية في إسبانيا وشمال إفريقية

لم تخرج التحف المعدنية التي صنعت بإسبانيا عن الأساليب الفنية الإسلامية عموماً، وإن كان لها من الصفات ما يجعلها خاصة بذلك

الأقليم. وصنعت في غرناطة، في الغالب، معظم مجوهرات الأسلوب الإسباني المغربي، وكان منها المفرغ كالدنتلا، أو المطعم بالمينا. ويمثلها عدد من العقود والأساور من القرن الرابع عشر في مجموعة مورجان بمتحف المتروبوليتان.

وتضم كنوز الكنائس الإسبانية عدداً من الصناديق الفضية المحلاة بالزخارف البارزة والمفرغة. ومن أشهر أنواعها صندوق من الفضة المذهبة في كاتدرائية جيرونا عليه زخارف من التفريعات النخيلية وكتابة جاء فيها أنه صنع بأمر الخليفة الحكم الثاني (٩٦١- ٩٧٦ م) لولي عهده هشام الثاني.

ومن التحف البرونزية التي تستحق الذكر، ثريا من مسجد الحمراء محفوظة الآن بمتحف الآثار بمدريد، صنعت بأمر محمد الثالث سنة ٧٠٥ هـ (١٣٠٥ م) وتزينها زخارف نباتية مفرغة وكتابات عربية. وثمة عدد من الأبواب البرونزية من صناعة مسلمي المغرب، منها باب كاتدرائية قرطبة تاريخه سنة ١٤١٥، وباب آخر في كاتدرائية أشبيلية من أسلوب مشابه للباب السابق.

أما في شمال إفريقية فلم تصل التحف المعدنية إلى مستو فني محترم، ويمكن القول إن التكفيت كان نادراً جداً إن لم يكن معدوماً تماماً، وأن ما وجد من التحف المعدنية من صناعة شمال إفريقية يرجع غالباً إلى عصر متأخر وتزينه رسوم من الأسلوب المغربي.

١٢ـ التحف المعدنية بالهند

استمر الصناع مدة حكم الأسرة المغولية بالهند في إنتاج التحف المعدنية من النحاس والمعادن الأخرى لاستخدامها في المنازل والمعابد، وغالباً ما كانت تغلف هذه الأواني بالفضة. أما المجوهرات – وكانت كثيرة الاستخدام عند الهنود – فصنعت من الذهب والفضة ورصعت بالأحجار الكريمة، وزينت بالمينا، وبمتحف المتروبوليتان مجموعة قيمة من هذه المجوهرات.

١٣ـ الأسلحة والدروع

تضم مجموعة مور بمتحف المتروبوليتان أمثلة عديدة من أسلحة الشرق الأدنى ومن أهم تلك الأمثلة خوذة إيرانية ودرقة من الصلب مزينة بزخارف ذهبية صفوية الأسلوب، وترجع هاتان القطعتان إلى القرن السابع عشر. وهناك أمثلة أخرى جميلة من الأسلحة ضمن هبة جورج ستون بمتحف المتروبوليتان من بينها خوذات ودروع ودوقات وسيوف وخناجر من صناعة إيران والهند وتركيا والقوقاز.

الفصل العاشر

الخزف

١ـ الخزف في إيران والعراق زمن الأمويين والعباسيين (القرن ٨ـ ١٠)

كان الفتح العربي لبلاد الشرق الأدنى بداية عهد جديد في تاريخ فنون الخزف. وقد اتبع الخزافون المسلمون في أول الأمر الأساليب التقليدية التي سادت مصر وسوريا والعراق وإيران، ولكن هؤلاء الفنانين أخذوا يبتكرون تدريجياً أساليب جديدة في زخرفة الخزف وكانت لهم خلال القرن التاسع ابتكارات على جانب كبير من التنوع، سواء في الزخارف أم في الألوان أم في الأساليب الصناعية. وأصبحت هذه الابتكارات من مميزات صناعة الخزف في العالم الإسلامي. والمعروف أن الفخار الإسلامي تأثر إلى حد كبير بالخزف الصيني في تشكيل الأواني. وكان من العسير في الوقت ذاته أن تنسب على وجه التحديد أسلوباً خاصاً أو زخرفة بعينها إلى قطر من الأقطار، نظراً لتشابه ما عثر عليه من أنواع تلك المادة في كثير من بلاد الإمبراطورية الإسلامية. هذا على الرغم من وجود أنواع واضحة يمكن نسبتها إلى إقليم معين.

امتدت الحفائر الأثرية التي أجريت في مناطق مختلفة من البلاد الإسلامية، مثل الفسطاط وسامرا والمدائن والري وسوس ونيسابور

وأفراسياب، بمادة لها أهميتها بالنسبة لتاريخ الخزف في بداية العصر الإسلامي. ولما كانت سامرا قد أنشئت وهجرت بين عامي ٨٣٦، ٨٨٣ فإن الخزف الذي اكتشف في أطلالها يرجع بالتأكيد إلى القرن التاسع، وبالتالي فإنه يساعدنا على تأريخ الفخار المشابه له في بعض البلاد الأخرى. وكذلك كشفت الحفائر التي أجراها متحف المتروبوليتان في مدينة نيسابور بشرق إيران عن أهمية تلك المدينة كمركز كبير لصناعة الخزف في العالم الإسلامي. واكتشفت تلك البعثة فيما اكتشفت أنواعاً من الأواني لم تكن معروفة في بداية العصر الإسلامي. ويرجع أقدمها إلى نهاية القرن الثامن وأوائل القرن التاسع، كما تدل على ذلك قطع العملة والآثار الأخرى المكتشفة. ولا شك أن هذه المكتشفات ساعدت على تصنيف القطع التي اكتشفت في بلاد أخرى والتي لا تكفي وحدها لتحديد تاريخها.

ويختلف الفخار الإسلامي اختلافاً كبيراً جداً من حيث قيمة الزخرفة وأساليب الصناعة. وأحسن أنواع الفخار الإسلامي وأرقها ما عمل للعظماء ورجال الحكم، أما ما عدا ذلك من الأنواع فيمكن اعتباره من الإنتاج الشعبي وإن لم يعدم الزخارف الجميلة القيمة التي امتاز بها الفن الإسلامي عامة. واقتصرت الزخرفة بالبريق المعدني، مثلما اقتصر الطلاء بالمينا، على المنتجات الثمينة من الخزف فقط، ولا شك أن مثل هذه المنتجات صنعت عادة في المدن التي يقيم بها رجال الحكم. أما الأساليب الصناعية الأخرى، مثل طريقة الحز والرسم تحت الدهان، بلون

واحد أو بعدة ألوان، فقد استخدمها صناع الفخار بالشرق الأدنى في كافة أنواع إنتاجهم.

عرف صناع إيران خلال القرنين الثامن والعاشر عدة طرق لزخرفة الفخار، ويظهر من الكميات الضخمة التي عثر عليها من جميع أنحاء إيران، مبلغ ما بها من غنى في الأشكال الزخرفية وطرق التلوين. ويتوقف تأثرنا ببعض القطع على رسومها فقط بينما يزيد تأثرنا بقطع أخرى لرقتها وبراعة استخدام الألوان فيها، ويلاحظ أن أكثر القطع جمالاً هي القطع ذات الرسوم المتناهية في البساطة التي عرف صناع الفخار الإيرانيون كيف يحسنون استخدامها. وأحياناً ما كانت تقتصر الزخرفة على شريط من الكتابة الكوفية ذات اللون الواحد، يدور حول حافة سلطانية أو يعترضها وقد تكون الزخرفة محزوزة أو مرسومة بلون واحد أو بعدة ألوان تحت الدهان أو فوقه وغالباً ما تكون ملونة بالبريق المعدني.

وترجع صعوبة تصنيف وتأريخ الفخار الإيراني، الذي يرجع إلى بداية العصر الإسلامي، إلى الحاجة إلى حفريات منظمة. يضاف إلى ذلك أنه لم يكن معروفاً في معظم الأحيان الموطن الأصلي للتحفة إذ غالباً ما يصل إلينا هذا عن طريق تجار العاديات الذين يعمدون إلى إخفاء سر مصدرها الحقيقي.

وفي عام سنة ١٩٢٠، قام بيزار (PEZARD) بأول محاولة منظمة لتصنيف الخزف الإيراني الذي عثر عليه في عدة أماكن والذي اكتشفت

بعضه بعثة فرنسية في مدينة سوس. ولم يكن بيزار دقيقاً في تأريخاته بعض الأحيان. إذ دفعه وجود تعبيرات الفن الساساني التقليدية إلى أن يعتبر بعض القطع من صناعة ما قبل الإسلام أي في القرن السابع الميلادي، بينما يرجع بعض القطع الفخارية الأخرى إلى القرن الثامن مع أن ما بها من تعبيرات وأشكال زخرفية لم يظهر إلا في عصور تالية.

(أ) **الخزف ذو الزخارف المحفورة والمطلية بلون واحد:**

يمكن تقسيم الخزف العباسي ذي اللون الواحد إلى مجموعتين: الأولى وتشتمل على جرار كبيرة مغطاة بدهان براق أزرق أو أخضر، تشبه مثيلاتها في العصر الساساني. أما زخارفها البارزة المكونة من أشرطة وتفريعات نباتية فمصنوعة بطريقة الصب بالقرطاس (Barbotine technique) وهي الطريقة التي اتبعت عادة في زخرفة الفخار غير المدهون (انظر القسم ز– الفصل العاشر). أما المجموعة الثانية فتتكون من أوان أكثر رقة وتشتمل على صحون صغيرة وأكواب وأوان أخرى بها زمزميات ذات حليات زخرفية بارزة مغطاة بطلاء أخضر براق. وتتألف زخارف ما عثر عليه من الأواني في سامرا وسوس، من رسوم هندسية ونباتية وأوراق محورة تذكرنا دائماً بمثيلاتها من الأواني التي ترجع إلى عهد البارثيين والساسانيين. وينسب إلى المجموعة السابقة عدد من الأواني الصغيرة معظمها صحون مغطاة بطلاء أصفر من أملاح الرصاص له بريق ذهبي يعتبره بعض المختصين بريقاً معدنياً حقيقياً، ويعتبره البعض الآخر بريقاً قزحي اللون (أي يتغير لونه بانكسار الضوء). ويحتمل أن

يكون بعض ما عثر عليه من القطع الخزفية في سامرا والمدائن وسوس والفسطاط ذا بريق معدني حقيقي ناتج من تلوين طلائها بأملاح الحديد والأنتيمون. ويحتمل أن يكون هذا النوع من الأواني قد صنع تقليداً للأواني الذهبية.

(**ب) الفخار المدهون ذو الزخارف المحزوزة**:

من المجموعات الفخارية الضخمة التي ترجع إلى إيران في أوائل العصر الإسلامي مجموعة تزينها زخارف محزوزة على قشرة رقيقة بيضاء يغطيها طلاء شفاف رصاصي اللون، ويعرف هذا النوع من الخزف المحزوز بين تجار العاديات باسم (الجبري) (وهو اسم لعبدة النار). ويكون الطلاء إما أخضر أو أصفر سمني به بقع من ألوان أخرى مثل الأخضر والبني أو الأصفر والأخضر والأرجواني المنجنيزي. وكانت طريقة الزخرفة بالحز من أبسط الطرق المعروفة في كثير من البلاد خلال عصور طويلة. هذا ويمكن تقسيم خزف (الجبري) الإيراني، الذي يرجع أقدمه إلى العصر الأموي إلى عدة مجموعات تبعاً لعصر صناعته.

وهناك مجموعة متميزة من الفخار الإيراني معظمها سلاطين حمراء اللون، عليها رسوم محزوزة من طيور وحيوانات وتفريعات من المراوح النخيلية وكتابات كوفية داخل مناطق متشابكة. وغالباً ما يظهر في أرضية هذه المجموعة تهشيرات من خطوط قصيرة متوازية وبعض أشكال من التفريعات النباتية، أما طلاؤها فسمني اللون، واحياناً ما يدور حول حافتها شريط أخضر. وفي متحف المتروبوليتان نوع آخر تمثله سلطانية

يشغل وسطها رسم طائر يحتمل أن يكون طاووساً. والمفروض أن معظم هذه الأنواع من صناعة الري وإن كان بيزار قد نسبها خطأ إلى العصر الساساني. لوجود نوع من التشابه بين رسوم طيورها وحيواناتها وبين رسوم الطيور والحيوانات على التحف المعدنية في نهاية العصر الساساني. والقول بأن هذه الأنواع قد استلهمت رسومها من التحف المعدنية التي ترجع إلى ما بعد العصر الساساني أي القرنين الثامن والتاسع منه إلى العصر الساساني نفسه. فالمراوح النخيلية، ولو أنها مستمدة من الفن الساساني، إلا أنها تحمل مميزات العصر العباسي الأول أي في نهاية القرن الثامن وأوائل التاسع الميلادي. ونستدل من أشكال هذه الأواني وقواعدها المنبسطة أو التي على شكل حلقة مستديرة، على أنها لا تتعدى القرن التاسع الميلادي.

وكانت نيسابور، وعدد من مدن شرق إيران، من مراكز صناعة الفخار ذي الزخارف المحزوزة في القرن التاسع بل منذ نهاية القرن الثامن. وفي متحف المتروبوليتان عدد من السلاطين الجميلة ذات الزخارف المحزوزة والطلاء السمني أو الأخضر. وتحتوي أشكال رسومها على مراوح نخيلية وتفريعات نباتية وكتابات. وهناك سلطانية جميلة من أسلوب غير مألوف تتكون زخارفها من مناطق متبادلة من الأوراق النباتية الكبيرة ولفظ الجلالة (الله). أما رسومها فمحفورة ومحزوزة كالأواني المصنوعة بإقليم جارس في أواخر العصر السلجوقي. (انظر الفقرة أ من القسم الثاني– الفصل العاشر).

ثم كثر استخدام الزخارف المحزوزة مع بقع أو تفريعات باللون البني المصفر والأخضر والأرجواني الفاتح تقليداً للأواني الصينية، من عهد أسرة يانج، التي استوردها العباسيون وعثر على قطع منها في عدة أماكن من بينها سامرا والمدائن ونيسابور. واكتشفت في أماكن كثيرة بشرق العالم الإسلامي مثل سامرا والمدائن وسوس والري ونيسابور وسمرقند كميات كبيرة من هذا النوع من الخزف الإيراني الذي يرجع إلى ما بين نهاية القرن الثامن والعاشر الميلادي.

وكان بعض ما عثر عليه من الأواني متفقاً إلى حد كبير، والبعض الآخر مشوهاً في ألوانه ورسومه. وأمدتنا حفريات متحف المتروبوليتان بمدينة نيسابور بأمثلة بديعة من الخزف الإيراني كما أمدتنا بالدليل الواضح على أنها من صناعة أوائل القرن التاسع. ويظهر أن الخزفيين الإيرانيين لم يقفوا عند تقليد الأواني الصينية فحسب بل جمعوا – كما تدل على ذلك الحفريات – بين الألوان والزخارف المنقوشة وبين الأشكال القوية الواضحة وكان لهذا تأثير زخرفي جديد لا مثيل له في الخزف الصيني. كذلك خالف الخزفيون الإيرانيون الخزفيين الصينيين في استخدام الألوان إذ مالوا إلى استخدام الأصفر الفاتح والأخضر الفاتح وأضافوا إليها الأرجواني الفاتح. وغالباً ما رتبوا البقع أو التعريقات الملونة مع الرسوم المحزوزة داخل أشكال هندسية منتظمة مثل الدوائر الناقصة والدوائر المتحدة والمعينات والأشكال المتقاطعة. وتشغل كل هذه المناطق تفريعات نباتية من خطوط غير منتظمة ومراوح نخيلية محورة يذكرنا بعضها بوريدات اللوتس (شكل ٩٥) تزينها مراوح نخيلية كبيرة

وتفريعات من أنصاف المراوح النخيلية على التبادل، داخل مناطق زهرة السنبل (Tulip) ورسوم هذه السلطانية من أسلوب زخارف العصر العباسي الأول وتدل على أنها لا تتعدى بداية القرن التاسع الميلادي. وفي متحف المتروبوليتان صحن كبير جميل من مكان غير معروف تماماً بإيران، تزينه رسوم محزوزة من دوائر تضم أنواعاً محورة من زهرة اللوتس الصينية وهذه القطعة من إهداء هنري والترز للمتحف.

وهناك مجموعة أخرى من الأواني المخروزة، بها رسوم رائعة من البقع والخطوط الخضراء والأشكال المسننة جاءت من شمال إيران وعلى الأخص من مدينة آمل بإقليم مازندران، وفي متحف المتروبوليتان ثلاث قطع من هذا النوع. وتشتمل تلك المجموعة على نوعين: أحدهما به بقع وأشكال هندسية، والآخر به رسوم طيور وحيوانات محورة تحويرا شديدا. ويختلف الباحثون في تأريخ المجموعة ذات الرسوم الحيوانية اختلافا كبيرا، إذ يرجعها بيزار إلى القرن الثامن بل إلى نهاية القرن السابع بينما يرجعها علماء آخرون إلى نهاية القرن الحادي عشر والقرن الثاني عشر. وتعبيرات هذه المجموعة، كالطيور التي نراها في السلطانية الموضحة في (شكل ٩٦)، تعتبر استمرارا للأساليب الفنية في نهاية العصر الساساني. بينما نرى بعض التعبيرات الأخرى في هذا النوع من الخزف وفي غيره من خزف العصر العباسي في القرنين الثامن والتاسع. ويلاحظ في الأواني التي تنسب إلى مدينة آمل تطورا في أشكالها واختلاف أنواع قاعدتها، ولهذا يمكن وضعها في فترة متأخرة أي في القرن العاشر، بل يمكن إرجاعها في بعض الأحوال إلى القرن الحادي

عشر أو الثاني عشر عندما تفصح زخارفها عن أساليب المدرسة السلجوقية.

(ج) الخزف ذو الزخارف المرسومة:

تطور على يد الخزفيين المسلمين فن زخرفة الأواني الخزفية بموضوعات ترسم تحت طبقة شفافة من الطلاء أو فوق طبقة معتمة منه. ففي الحالة الأولى ترسم الموضوعات عادة فوق طبقة رقيقة بيضاء، أو فوق طبقات أخرى لون داكن، كما سنرى عند الكلام عن الأواني الفخارية في نيسابور وسمرقند. وفي مجموعة أخرى ترجع إلى أوائل العصر الإسلامي نرى أن الزخارف رسمت باللون الأزرق الزهري أو بألوان مختلفة من البريق المعدني فوق طبقة معتمة من دهان قصديري اللون. ويمكن القول إن الأساليب الصناعية لهذه الأنواع تدل على أن الخزفيين المسلمين وعلى الأخص في إيران والعراق ابتكروا أنواعا من الفخار يمكن اعتبارها أصولا ومصادر لأنواع فاخرة من الأواني التي ظهرت فيما بعد في العصر السلجوقي.

وقد عرفنا الخزف المرسوم تحت الدهان عن طريق قطع عثر عليها في شمال إيران، وحفريات سمرقند ببلاد التركستان. كما اكتشفت بعثة متحف المتروبوليتان بنيسابور من أعمال خراسان مجموعة من الأواني الخزفية الغنية بزخارفها المرسومة. ونستدل من الأمثلة الكثيرة التي وصلتنا من نيسابور وسمرقند على أن الخزف ذا الزخارف المرسومة كان من الأنواع المفضلة في شرق العالم الإسلامي. ويمكن أن نقول كذلك

أن جهات خراسان والتركستان لم تمارس الرسم بالبريق المعدني، ويحتمل أن يكون القليل منه، مما عثر عليه في نيسابور وسمرقند، قد استورد من غرب إيران مثل الري وسوس. ويؤيد ما عثر عليه من تقليد للخزف ذي البريق المعدني في نيسابور، النظرية القائلة إن الخزف ذا البريق المعدني لم يصنع بإقليم خراسان في بداية العصر الإسلامي.

(د) الفخار المرسوم تحت الطلاء:

أمدتنا حفريات نيسابور بأنواع عديدة من الخزف الإيراني المرسوم الذي يرجع إلى المدة بين نهاية القرن الثامن وبداية العاشر الميلادي. وعثر بها على أنواع شبيهة بما عثر عليه في سمرقند، كما وجدت أنواع أخرى تعتبر قاصرة على نيسابور وحدها، بل من المحتمل أن تكون قاصرة على إقليم خراسان بذاته. أما الأشكال التي زينت بها أواني نيسابور، فهي مرسومة بلون واحد أو بعدة ألوان، وهي في نفس الوقت على جانب كبير من التنوع. فنجد مثلا أشكالا هندسية مفردة، وأشرطة من الكتابة الكوفية وتفريعات من المراوح النخيلية والتواريق والوريدات والطيور والرسوم الآدمية كل ذلك داخل وحدة متقنة تشغل الإناء كله.

وهناك نوع من الأواني الخزفية عثر عليه مطمورا تحت طبقات عميقة في الآبار والأقبية بمدينة نيسابور ويمكن إرجاعه إلى نهاية القرن الثامن وبداية التاسع، ويتكون هذا النوع من سلاطين عميقة ذات لون طفلي أو برتقالي. وحددت رسوم السلاطين بخطوط ثقيلة سوداء أو أرجوانية فاتحة وبداخلها ألوان صفراء وخضراء. ومن الأشكال الشائع

استخدامها أشرطة من التفريعات النباتية المتشابكة على أرضية من التهشيرات المتقاطعة. ومن أمثلة هذا النوع سلطانية تستوقف النظر محفوظة بمتحف المتروبوليتان وتزينها مجموعة من أنصاف المراوح النخيلية والتفريعات النباتية والوريدات والأشكال المستديرة، المرسومة باللون الأرجواني الفاتح والأصفر والأخضر.

ونرى في خزف نيسابور زخارف من رسوم الحيوانات والطيور والأشخاص والكتابات الكوفية باللون الأسود فقط أو بالأسود مع الأصفر والأخضر والألوان الأخرى. وفي كثير من القطع رسمت التعبيرات الزخرفية كيفما اتفق بقصد تغطية سطح السلطانية من الداخل. وتذكرنا هذه الطريقة ببعض خزف الري ذي البريق المعدني. وفي متحف المتروبوليتان عدة أمثلة من هذا النوع، من ذلك إبريق يرجع إلى القرن التاسع، تنتهي فوهته برأس حيوان، أما جسمه فمحلى بوريدات وطيور غريبة باللون الأسود والأحمر الطوبي والأخضر على أرضية صفراء. ويدخل في تلك المجموعة سلطانية أخرى هي واحدة من القطع الخزفية التي اكتشفت في السنوات الأخيرة والتي ترجع إلى أوائل العصر الإسلامي (شكل ٩٧).

وتمثل الرسوم التي تزين داخل تلك السلطانية شخصا واقفا، يبدو أنه محارب، ويقبض بيده على سيف مقوس وتحيط به طيور ذات ريشات طويلة فوق رءوسها – وهى من مميزات صناعية نيسابور – ووريدات وكتابات كوفية مرسومة باللون الأسود والأخضر على أرضية صفراء.

ويذكر الشخص المرسوم بوسط السلطانية، بسترته وقميصه ذي القلابات، ببعض رسوم سكان وسط آسيا على النقوش الحائطية ببلاد التركستان الصينية.

ومن الخزف النيسابوري المسترعي للنظر مجموعة تزينها كتابات بلون بني أو أسود محمر على أرضية بيضاء والكتابات المستخدمة في الزخرفة تكون إما في قلب الإناء أو مستعرضة فوق سطحه أو على طول حافته. وهذه المجموعة من الخزف جيدة الصنع في الغالب وجميلة الزخرفة إلى حد بعيد. وفي متحف المتروبوليتان عدد من سلاطين تلك المجموعة التي يرجع تاريخها إلى القرن التاسع وأوائل العاشر الميلادي. والسلطانية الموضحة في (شكل ٩٨) يزينها شريط من الكتابة الكوفية وطائر في منقاره مروحة نخيلية وأخرى مربوطة إلى رأسه. ونرى مثل هذا الطائر على عدد من القطع، ويبدو أنه مما شاع استخدامه في خزف نيسابور. وهناك سلاطين أخرى عليها كتابات ذات حروف مديدة تشبه الكتابات التي وجدت على عدد من السلاطين السامانية مما عثر عليه في أفراسياب بضواحي سمرقند. ويستدل من العدد الضخم الذي عثر عليه في أفراسياب بضواحي سمرقند. ويستدل من العدد الضخم الذي عثر عليه من هذا النوع من الخزف الأسود والأبيض ذي الكتابات أنه كان نوعا شعبيا في نيسابور بل في إقليم خراسان بأسره. وأحيانا ما يضيف الخزفيون بعض الخطوط القصيرة الحمراء فوق الكتابات السوداء أو يرسمون الحروف كلها باللون الأحمر ثم يحددونها بالأسود، كما هو ظاهر بجزء من سلطانية جميلة مودعة بمتحف المتروبوليتان.

استخدم الخزفيون الإيرانيون بشكل واضح الزخرفة باللون الأسود مع الأحمر أو الأحمر وحده، فيما أنتجوه من أنواع الخزف الأخرى بنيسابور التي توجد أمثلة بديعة منه في متحف طهران ومتحف المتروبوليتان على السواء. ومن القطع المهمة التي ترجع إلى القرن التاسع وأوائل العاشر سلطانية بمتحف طهران تزينها صفوف من أشكال القلوب مرسومة بالأسود والأحمر على أرضية بيضاء، وفي متحف المتروبوليتان جزء من طبق كبير من عصر السامانيين عليه رسوم متشابكة باللون الأسود وتنتهي بمراوح نخيلية رشيقة. ووجدت في غرب إيران أنواع الخزف الساماني ذي الزخارف المرسومة وعلى الأخص في آمل بإقليم مازندران. أما زخارفه المتعددة الألوان فتشتمل على رسوم طيور وأوراق نباتية وكتابات كوفية وجامات مستديرة (شكل ٩٩)، رسمت باللون الأرجواني الفاتح والأحمر الطوبى والأخضر الزيتوني.

ومن العسير في كتاب صغير كهذا، تقصي أنواع الخزف النيسابوري ذي الزخارف المرسومة ولا سيما أن دراسة تلك الأنواع لم تتم بعد. ويحتفظ متحفا طهران والمتروبوليتان بمجموعات من هذه الأنواع من بينها: أشكال غير معروفة في فنون الخزف الإيراني.

وعرفت سمرقند بعض أنواع الخزف النيسابوري المرسوم، إذ ضم السامانيون حكام بلاد ما وراء النهر، إقليم خراسان – وعاصمته نيسابور – إلى سلطانهم سنة ٩٠١. هذا وتكلمنا فيما سبق عن أنواع الخزف الأسود والأبيض ذي الكتابات المصنوع بإقليمي خراسان وما وراء النهر،

ونعرض بعد ذلك لنوع آخر من الخزف شاع في نيسابور وسمرقند وتزينه زخارف مرسومة باللون الأرجواني الفاتح والأخضر الزيتوني والأحمر الطوبي على أرض بيضاء. وتحتوي زخارفه على كتابات عربية وأشكال من الزخارف النباتية. وفي متحف المتروبوليتان سلطانيتان جميلتان لهما طابع غير مألوف في هذا النوع. وإحدى هاتين السلطانيتين من نيسابور (شكل ١٠٠) والثانية من سمرقند (شكل ١٠١). وتزين الأخيرة وحدات من الزخرفة النباتية وشكل زهرية داخل منطقة مثلثة وتذكرنا تلك الزخرفة بأسلوب العصر العباسي الذى عرفناه من سامرا.

وعرفت سمرقند كذلك أنواعا من الخزف النيسابوري ذي الزخارف المرسومة بألوان مختلفة على أرضيات متعددة الألوان كالأرجواني، والبني الفاتح (المنجنيزي) أو الأحمر الطوبي، ويضم متحفا طهران والمتروبوليتان أمثلة جميلة منها. ومن بين الأشكال المستخدمة في الزخرفة وريدات ذات صفوف من اللآلئ تعتبر رجعة للفن الساساني، وغالبا ما يكون ذلك مع مراوح نخيلية على شكل زهرة الزنبق كما يرى في سلطانيتين صغيرتين بمتحف المتروبوليتان. وأرضية هاتين السلطانيتين أرجوانية فاتحة، عليها أشكال مرسومة باللون الأبيض والأصفر والأحمر الطوبي. ويزين بعض القطع الأخرى تفريعات نباتية مجردة أو مراوح نخيلية أو نقط على شكل عناقيد وتعتبر هذه التعبيرات موضوع الزخرفة عادة. ومن القطع ذات الزخارف الجميلة مجموعة من السلاطين ذات الكتابات، واحدة منها بمتحف المتروبوليتان وتعد من أجمل أمثلة هذه المجموعة، فالكتابة الكوفية التي عليها في غاية الرشاقة وهي تكرار

لكلمة (بركة) المكتوبة باللون الأبيض على طبقة بنية داكنة ويمكن إرجاعها إلى نهاية القرن التاسع أو أوائل القرن العاشر الميلادي.

(هـ) الخزف ذو الزخارف المرسومة بالبريق المعدني:

عثر على الخزف العباسي بالعراق في كثير من الأماكن مثل سامرا والمدائن، وفي إيران في مدينة سوس والري بوجه خاص، وفي مصر في أطلال مدينة الفسطاط. ويعتبر الخزف العباسي المحلى بزخارف من البريق المعدني من أجود منتجات الخزف في العالم الإسلامي. إذ أن صناعة البريق المعدني من الابتكارات العظيمة التي اهتدى إليها الخزفيون المسلمون في القرنين الثامن والتاسع. ومع أنه قد بذلت محاولات عدة لتتبع صناعة البريق المعدني في مصر قبل العصر الإسلامي إلا أنه لا توجد فيما هو باق إلى اليوم، قطعة ذات بريق معدني صحيح يمكن إرجاعها إلى ما قبل القرن الثامن أو التاسع. ويصنع هذا النوع من الخزف عادة من طفل أصفر نقي مغطى بطبقة غير شفافة من المينا القصديرية ترسم عليها الزخارف بالأكاسيد المعدنية بعد حرقها للمرة الأولى. ثم تحرق للمرة الثانية حرقا بطيئا جدا تحت درجة حرارة أقل من الأولى تتراوح بين خمسمائة وثمانمائة فهرنهيت وعندئذ تتحول الأكاسيد المعدنية باتحادها مع الدخان إلى طبقة معدنية رقيقة جدا. ويصبح لون البريق المعدني المتخلف إما ذهبيا أو أحد أطياف اللونين البني، أو الأحمر. ولم ينته القرن التاسع حتى صار الخزفيون المسلمون سادة تلك الصناعة التي اقتصر أمرها على الشرق الأدنى. وقد أخرجت لنا حفريات

سامرا التي قام بها كل من زره وهرتزفلد بعضا من أروع أمثلة الأواني ذات البريق المعدني. وهذا ما دفع البعض إلى القول بأن صناعة البريق المعدني عراقية الأصل. على حين ظهر رأي آخر تحمس له العلماء الفرنسيون، على الأخص ككل، وهو أن مدينة الري كانت مهد تلك الصناعة وموطنها الأصلي، ومنها انتشرت إلى سائر أنحاء إيران والعراق. وهناك رأي ثالث ينسب تلك الصناعة إلى مصر. وليس من السهل هنا أن نقرر أي الآراء أصح ولكن مرد ذلك إلى ما ستكشف عنه الحفريات من مخلفات تلقي ضوءًا جديدا على أصل تلك الصناعة. وفي الجملة لا يمكن أن نأخذ اليوم بالرأي القائل إن ما عثر عليه بإيران، من الأواني الخزفية ذات البريق المعدني، إنما جاءها من العراق.

وينقسم الخزف الإيراني ذو البريق المعدني إلى مجموعتين: إحداهما ذات أسلوب إيراني صرف، أما الأخرى فتشتمل على مزيج من العناصر الإيرانية والعراقية. ويدخل في المجموعة الأولى الأواني التي تزينها رسوم حيوانات وطيور وأشكال آدمية وزخارف نباتية بالإضافة إلى كتابة كوفية مرسومة بالبريق المعدني الذهبي اللون. وثمة سلطانيتان بمتحف المتروبوليتان إحداهما (شكل ١٠٢) يزينها أرنبان يعدوان أما الأخرى فيزينها رسم غزال وكتابة كوفية. وتتجلى في هذه القطعة التي عثر عليها في الري، الصفات المميزة للأساليب الإيرانية في رسوم الحيوانات وهي الأساليب التي سبقت الإشارة إليها في الكلام عن خزف نيسابور. ولما لم يصل من سامرا أو من أي موضع آخر من العراق، خزف ذو بريق معدني عليه رسوم حيوانية فإنه يمكن أن نعتبر ذلك النوع قاصرا على

إيران. وهناك نوع آخر من الأواني ذات البريق المعدني يمكن اعتباره إيرانيا كذلك، وتزينه تفريعات من الزخارف النباتية القوية وأنصاف المراوح النخيلية والكتابات الكوفية التي تشغل الإناء كله. وعثر في الري وسوس اللتين كانتا من مراكز تلك الصناعة، على أمثلة من هذا النوع، والنوع الاخر الذي تزينه الرسوم الحيوانية.

ووجدت أنواع من الخزف ذي البريق المعدني المتعدد الألوان بإيران في سوس والري وكذلك في مصر ولكن خير ما يعرف منها ما اكتشف بسامرا. ولا يزال موضع أخذ ورد ما ذهب إليه زره وهرتزفلد من أن الخزف العباسي ذا البريق المعدني المتعدد الألوان الذي وجد بإيران وغيرها من الأقاليم عراقي الأصل، كما لايزال موضع أخذ ورد القول بأنه من صناعة إيران.

ويعتبر الخزف العراقي ذو البريق المعدني الذي يرجع إلى العصر العباسي والذي كشفت عنه حفريات سامرا، أحسن ما وصلنا من هذا النوع، وذلك إلى جانب ما أمدتنا به المدائن مثلا من أمثلة كثيرة جميلة منه. ويفوق ما صنع للخلفاء العباسيين بسامرا (٨٣٦- ٨٨٣) من خزف ذي بريق معدني جميع أنواع الخزف الإسلامي ذي البريق فيما تلا ذلك من العصور، من جمال شكله أو بهجة ألوانه. ورسمت زخارف خزف سامرا بعدة ألوان أو بلون واحد هو الأصفر الذهبي أو الذهبي المخضر، أو البني فوق طبقة من المينا القصديرية.

وتعد القطع المتعددة الألوان، أجمل ما أنتجته سامرا من أنواع الخزف ذي البريق المعدني. ونرى في مجموعة منه اللون الذهبي، والأخضر الزيتوني، والأخضر الفاتح، والبني المائل إلى الحمرة. أما زخارفه العباسية الأسلوب فتتكون من تفريعات نباتية بها تعبيرات زخرفية على هيئة الأقماع، وأشكال أزهار بعيدة عن الطبيعة وتواريق متنوعة ومراوح نخيلية ثلاثية الفصوص، ومراوح نخيلية مجنحة في أسلوب ساساني (شكل ١٠٣)، ثم زينت هذه الموضوعات وما بينها من فراغ بتهشيرات تشبه قطع الفسيفساء من أشكال المعينات والفروع النباتية والدوائر المنقطة.

وتشبه أواني سامرا ذات البريق المعدني بلاطات فاخرة ذات رسوم من لون واحد أو عدة ألوان (الذهبي والأصفر الطفلي والبني المحمر) وهي بلاطات محراب مسجد سيدي عقبة بمدينة القيروان بتونس، ويبلغ عددها ١٣٩ بلاطة صنعت على شكل إطار لذلك المحراب، وتذكر لنا المراجع العربية أنها استوردت ومعها المنبر الخشبي المشهور الموجود بالجامع من بغداد على الأرجح (انظر القسم الأول- الفصل العاشر)، وقد استوردها في بداية القرن التاسع واحد من أمراء بني الأغلب، ويحتمل أن يكون زيادة الله الأول (٨١٧- ٨٣٨). وأيدت حفريات سامرا تأييدا حقيقيا ما ذكرته المراجع العربية وما كان مصدر شك عند أهل الاختصاص. ولا بد أن تكون بلاطات جامع القروان من صناعة بغداد لأنها تسبق في تاريخها تاريخ خزف سامرا. ولما كانت سامرا مقرا مؤقتا لخلفاء بني العباس فيمكن اعتبارها فرعا للمدرسة العراقية في

صناعة الخزف ذي البريق المعدني الذي كانت بغداد مركزه الرئيسي. وتدل الزخارف الغنية والتنوع الكبير في رسوم بلاطات محراب جامع القيروان على مقدار تفوق العراق في صناعة الخزف ذي البريق المعدني في النصف الأول من القرن التاسع.

وثمة مجموعة أخرى تفوقت على بلاطات جامع القيروان، وتلك المجموعة من خزف سامرا، مرسومة ببريق معدني ياقوتي اللون يوجد في أغلب الأحيان مع اللون الأصفر والأخضر والذهبي والأرجواني. ولم يقتصر مثل هذا الجمع بين الألوان الغنية على الأواني فحسب بل وجد كذلك على بلاطات استخدمت في تزيين جدران قصر سامرا. وكانت بمتحف برلين أمثلة منها على جانب عظيم من الجمال. ويزين بعض هذه التربيعات رسم ديك داخل إكليل مضفر على أرضية صفراء مرمرية. وهناك أشكال أخرى من البلاطات كتلك التي يملك متحف المتروبوليتان أمثلة منها، وعليها رسوم بقع بالبريق المعدني ذي اللون الأحمر والأصفر والأخضر والبني، وهي تقليد لقطع الرخام. وتتمثل بهجة البريق المعدني الياقوتي اللون وامتزاج الألوان المختلفة في سلطانية نادرة بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٠٤). وتتكون زخارف تلك السلطانية في الداخل من تعبير محور على شكل قمع وأوراق ضيقة طويلة، وتحيطه مناطق على شكل عقود مرسومة بالبريق المعدني بدرجات مختلفة من اللونين الأحمر والذهبي على أرضية من اللون الياقوتي القاني. أما خارج تلك السلطانية – بما في ذلك قاعدتها – فمغطى بالبريق المعدني الياقوتي. ومع أن

مصدر هذه القطعة غير معروف، إلا أنه يرجح نسبتها إلى العراق حيث وجدت قطع أخرى جميلة ياقوتية اللون من الخزف ذي البريق المعدني:

سبق أن قررنا أن الخزف العباسي ذا البريق المعدني المتعدد الألوان وجد في مصر وإيران، وبمقارنة بعض الأواني الإيرانية منه – ولنأخذ مثلا لذلك السلطانية (شكل ١٠٢) المحفوظة بمتحف المتروبوليتان – بالسلاطين المصنوعة بالعراق. ويظهر أن الأولى أقل في مستوى رسومها وأنها غالبا ما تكون مما قلد بإيران. وكان العراق وعلى الأخص بغداد أكبر مركز لإنتاج هذا النوع الفاخر من الخزف في القرن التاسع. أما إنتاج إيران من هذا النوع المتعدد الألوان والمصنوع وفق الأساليب العراقية، فقاصر على مراكز تلك الصناعة بغرب إيران. وتدل حفريات نيسابور على أن خزافي إقليم خراسان قلدوا ذلك النوع في خزفهم المرسوم تحت الدهان. أما ما عثر عليه بمصر ولا سيما في الفسطاط والبهنسا وبعض الأماكن الأخرى من الخزف ذي البريق المعدني المتعدد الألوان فمن الراجح أنه مستورد من العراق.

(و) الخزف ذو الزخارف المرسومة فوق الدهان:

من أنواع الخزف العباسي الجميل نوع رسمت زخارفه فوق الدهان باللونين الأزرق والأخضر وعثر عليه في سامرا وسوس والري. وصنع هذا النوع من الخزف مثلما صنعت الأواني العباسية ذات البريق المعدني من طفل أصفر نقي مغطى بطبقة من المينا القصديرية اللون، ويدخل هذا النوع ضمن خزف سامرا. وتحتوي زخارفه على كتابات كوفية باللون

الأزرق مع بقع حمراء – كما يرى في سلطانية بمتحف المتروبوليتان – كما تحتوي على أشكال من الأوراق النباتية (شكل ١٠٥) أو السيقان المزهرة ذات المراوح النخيلية المرسومة بطريقة سريعة باللون الأزرق أو الأزرق مع الأخضر. وتدل البقايا الكثيرة التي عثر عليها بإيران على أن هذا النوع لم يقتصر على العراق وحدها كما كان يعتقد، بل صنع بغرب إيران كذلك ولا سيما في الري وبعض المدن الأخرى. وقد أمدتنا حفريات نيسابور بأمثلة عديدة من الخزف الذى صنع بشرق إيران تقليدا لخزف العراق، أما زخارفه وأغلبها من الكتابات، فمرسومة باللون الأسود على طبقة بيضاء تحت الدهان لا فوق الدهان كما هي الحال في خزف غرب إيران.

(ز) **الخزف غير المدهون**:

ظلت الأشكال التي صنعت أوائل العصر الإسلامي من الخزف غير المدهون هي نفس الأشكال المعروفة في العصر الساساني والتي تتكون من كلجات كبيرة لخزن الماء وأباريق صغيرة وزمازم عثر عليها بأماكن مختلفة بالعراق وسوريا وإيران. وزخارف هذا النوع غير المدهون مصنوعة بطرق مختلفة أبسطها نقش خطوط أفقية مستقيمة أو متموجة ورسوم بسيطة من النباتات والتفريعات. وقد وصلتنا عدة أمثلة مزخرفة على هذا النحو من المدائن وسامرا ونيسابور حيث كشفت بعثة متحف المتروبوليتان عن أمثلة رائعة من خزف القرنين الثامن والتاسع. وأحيانا ما وجدت الزخارف المحفورة إلى جانب الزخارف البارزة المصنوعة بطريقة

القرطاس التي تنتج من دفع عجينة لينة من ثقب قمع أو قرطاس. وهذا النوع من الزخارف البارزة غير متقن عادة ويتكون من تعبيرات نباتية مختلفة ورسوم حيوانية وآدمية. وفي متحف المتروبوليتان جرة كبيرة عثر عليها قرب المدائن وتزينها رسوم محورة لأشجار ووريدات كبيرة مجسمة بالإضافة إلى زخارف من الخطوط المحزورة. وعثر بمواضع كثيرة في إيران على نوع جميل من الأباريق غير المدهونة وذات الزخارف المحزورة والزخارف البارزة المصنوعة بطريقة القرطاس، من ذلك إبريق بمتحف المتروبوليتان يقال أنه عثر عليه في ساوة، ويزينه رسم غزالين بينهما شجرة محورة على أرضية نباتية ذات طيور. ولاتزال تظهر بقية من التقاليد الساسانية في هذه المجموعة من الخزف الإيراني الذي يمكن تأريخه حول القرن التاسع.

وهناك مجموعة أخرى من الخزف غير المدهون، عملت زخارفه بواسطة أختام مستديرة أو غير مستديرة، وكانت هذه الطريقة معروفة في العصر الساساني. وتشمل زخارف الأختام على رسوم حيوانات وطيور وأشكال آدمية ووريدات وكتابات كوفية. ووجدت أمثلة هذا النوع في بلاد العراق ويمكن إرجاعه إلى نهاية العصر الساساني وبداية العصر الإسلامي، كما وجدت بسامرا أمثلة عديدة ذات رسوم حيوانية ترجع إلى القرن التاسع.

وقد لجأ صناع الخزف بالشرق الأدنى إلى عمل قوالب فخارية لإنتاج كميات ضخمة من الخزف غير المدهون ذي الزخارف البارزة –

كالأباريق وغيرها– وكان جسم الإناء المستدير يصنع عادة من جزئين منفصلين يضاف إليهما فيما بعد العنق والمقابض والقاعدة. ويبدو مما عثر عليه بسامرا من أمثلة هذا النوع، أن زخارف الأواني الخزفية غير المدهونة أقل جودة وإتقانا في القرن التاسع عن مثيلاتها في القرنين الحادي عشر والثاني عشر، وأنها تتكون من أشكال معينات هندسية وأوراق نباتية.

٢ـ خزف إيران في العصر السلجوقي (القرن ١١ـ ١٣)

يعتبر غزو الأتراك السلاجقة لبلاد إيران من الأحداث المهمة في تطور الفن الإسلامي، إذ كان الحكام السلاجقة في القرنين الحادي عشر والثاني عشر من أكبر رعاة الفنون كما جمعوا بقصورهم في مرو ونيسابور وهراة والري وأصفهان الكثيرين من أهل الفن والصناعة. وابتكر الخزفيون في ظل السلاجقة ومن أعقبهم من ملوك خوارزم أروع أنواع الخزف الإسلامي. وتعد هذه الأنواع من أفخر ما أنتج من الخزف على الإطلاق. ووصل الخزفيون في القرنين الثاني عشر والثالث عشر بكثير من الأشكال الخزفية والأساليب الصناعية المعروفة في خزف ما قبل العصر السلجوقي، إلى مرحلة تعتبر غاية في الإتقان. واشتهرت بلاد عديدة بصناعة مختلف أنواعه، كذا البريق المعدني والمرسوم فوق الدهان سواء بلون واحد أو بعدة ألوان، وكذا الخزف ذو الزخارف المحفورة والمنقوشة. وابتكرت أنواع من الزخرفة كان لها تأثير عظيم من بينها الزخارف المفرغة. وازدهرت مدينة الري في هذا العصر وأصبحت مركزا

مهما لصناعة الخزف. وأمدتنا أطلال تلك المدينة التي استغلها التجار سنين عدة، بكميات كبيرة من الأواني الخزفية الجميلة التي تزدحم بها الآن المتاحف العالمية والمجموعات الخاصة. وكانت مدينة قاشان مركزا آخر مهما لصناعة الخزف في القرنين الثالث عشر والرابع عشر حيث وجدت بها مصانع لكثير من الخزفيين الإيرانيين المشهورين المعروفة أسماءهم (انظر الفقرة ب من القسم الثاني– الفصل العاشر). وكانت بإيران عدة مراكز أخرى لصناعة الخزف مثل سلطان أباد وساوه ونيسابور، وأمدتنا هذه الجهات بنماذج من القطع الكاملة والتالفة. ولما كان كثير من أنواع الخزف يصنع بجميع أنحاء إيران، فقد يصبح من العسير أحيانا نسبة قطعة بذاتها إلى مكان معين. ويمكن تقسيم أنواع الخزف السلجوقي المختلفة بإيران، إلى مجموعات كبيرة حسب أساليبها الصناعية:

(أ) **الخزف ذو الزخارف المحزوزة والمحفورة والمرسومة:**

بقيت لنا أنواع عديدة من الخزف الإيراني السلجوقي ذي الزخارف المحزوزة والمحفورة، مما صنع في مصانع البلاط السلجوقي، أما ما عدا ذلك فيمكن اعتباره من الأنواع الشعبية. وقد حاول الخزفيون الإيرانيون في ذلك العصر، كما حاول أسلافهم في العصر العباسي، تقليد أنواع الخزف الصيني (Chinese Porcelain). وعثر بجهات مختلفة من إيران، ولاسيما بالري، على سلاطين وكؤوس وأباريق سمنية اللون. ذات شفافية تقرب من البورسلين الصيني. وهذا النوع من الخزف الأبيض أكثر

صلابة وأقل سمكاً مما صنع في القرنين التاسع والعاشر، كما أنه أكثر إتقاناً من حيث طريقة صناعته. والقطع العديدة الجميلة التي يضمها متحف المتروبوليتان من هذا النوع تزينها زخارف محزوزة أو محفورة حفراً غائراً مقترنة بزخارف مفرغة في غالب الأحيان. وأقدم الأمثلة المعروفة من هذا النوع، إبريق (شكل ١٠٦) ضمن مجموعة هيفماير بمتحف المتروبوليتان، ويزينه شريط من الطيور المحفورة، يفصلها بعضها عن بعض تفريعات نباتية، ويعلو هذا الشريط شريط آخر من أوراق نباتية على أرضية مفرغة، تمثل مرحلة أولى في تدرج هذا الأسلوب نحو الإتقان. ولم تقتصر الزخارف المفرغة على الأواني البيضاء بل ظهرت في قطع أخرى ذات طلاء فيروزي أو أخضر، وترجع إلى القرنين الحادي عشر والثالث عشر. وعثر على مثل هذه القطع بالري ونيسابور، ومن المرجح أنها كانت تصنيع بجميع أنحاء إيران. ويوضح لنا (شكل ١٠٧) أحد أمثلة هذا النوع المهمة، وهي عبارة عن سلطانية زرقاء ترجع إلى بداية القرن الحادي عشر، وتزينها زخارف محزوزة من أسماك وثقوب صغيرة.

وهناك مجموعة رائعة تدخل ضمن ذلك النوع من الخزف السلجوقي، وترجع إلى القرنين الحادي عشر والثاني عشر وتتألف من صحون بيضاء ذات زخارف محزوزة أو محفورة حفراً غائراً ومرسومة بدهان أزرق زهري وفيروزي وأصفر وأرجواني فاتح. ويقال عن معظم هذا النوع من الخزف الإيراني في العصر السلجوقي (خزف لقبي) وقد وجد بمدينة الري ويمكن اعتباره صناعة محلية هناك. ويملك متحف المتروبوليتان ثماني قطع من هذا النوع ضمن مجموعة هوراس هيفماير.

أما الزخارف فتتكون من رسوم طيور وحيوانات وفروع نباتية، كما توجد أحياناً أشكال آدمية تشبه إلى حد ما الرسوم الموجودة على التحف المعدنية والمنسوجات السلجوقية في القرنين الحادي عشر والثاني عشر. ونرى أروع زخارف هذا النوع في سلطانية من مجموعة هيفماير بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٠٨) بها رسم وعل، ثم في صحن مشهور كان بمتحف برلين به رسم نسر، وفي صحن آخر كبير تشتمل زخارفه على مجموعة من الطيور، كان ضمن مجموعة ماسي وهو الآن بمتحف كليفلند.

وهناك مجموعة كبيرة من الخزف السلجوقي من القرن الثاني عشر تشتمل على صحون وسلاطين وأباريق مدهونة بطلاء أزرق زهري أو فيروزي أو أخضر أو أرجواني فاتح. والشائع المعتقد أن هذا النوع من صناعة سلطان أباد وإليها ينسب، ولكن هذه النسبة لم تعد صحيحة ما دام قد صنع بكثرة في بلاد عديدة من إيران مثل الري وقاشان وساوه. وزخارف خزف القرن الثاني عشر أكثر حرية من رسوم خزف القرن الثالث عشر، فهي سلجوقية الأسلوب، غنية بزخارفها المختلفة وهي أشكالها وموضوعاتها الزخرفية مقتبسة من التحف المعدنية السلجوقية. واتجه الفنانون إلى زخرفتها برسم الطيور والحيوانات، بل تنتهي رقبات بعض الأباريق بأشكال رءوس الطير، أما الزخرفة فمحزوزة أو محفورة. وثمة عدد من السلاطين ذات الزخارف المنقوشة مدهون بطلاء أزرق زهري، من ذلك سلطانية بمتحف المتروبوليتان يزينها شريط من حيوانات تعدو

على أرضية من التفريعات النباتية، وبالمتحف عدد آخر من الصحون والأباريق تزينه زخارف محفورة حفراً بسيطاً.

ومن بين الخزف السلجوقي ذي الزخارف المحفورة مجموعات جميلة عثر عليها بأماكن مختلفة، عرفت باسم (خزف جبري) وهو من انتاج المصانع الريفية على الرغم من روعة زخارفه. وتنسب إلى آمل أو أقليم زنجان بشمال إيران، مجموعة من (خزف جبري) زخارفها محزوزة وتشتمل على رسوم حيوانات وطيور فوق أرضية مورقة من التفريعات النباتية الضعيفة. وطلاء هذا النوع شفاف أما زخارفه فملونة بالبني الفاتح والأخضر والأرجواني الفاتح، وتوجد عليه بقع تشبه ما على الخزف الصيني من عهد أسرة تانج. وتتجلى في هذا الخزف الصفات المميزة للزخرفة السلجوقية ولذا ينسب إلى القرن الثاني عشر.

كانت تنسب خير أنواع (خزف جبري) إلى همدان وإقليم زنجان، ثم نسبت أخيراً إلى إقليم جارس وعلى الأخص في بشقند. ويشتمل هذا النوع على أباريق وبلاطات وسلاطين مختلفة الأحجام تزينها رسوم حرة من حيوانات وطيور وأشكال آدمية وكتابات كوفية مختلطة بالتفريعات النباتية. والزخارف هنا إما محزوزة أو بارزة قليلاً نتيجة انتزاع طبقة الدهان المحيطة بالرسم فيبدو الجزء المنزوع دهانه داكناً حول الموضوع المرسوم ذي الطلاء الأصفر أو الأخضر وذي البقع الخضراء غالباً أو الأرجوانية أحياناً. وعلى الرغم من جمال رسوم بعض القطع مثل السلطانية الموضحة في شكل ١٠٩، إلا أن زخارفها بدائية بوجه عام،

وتلك طبيعة رسوم الأواني الريفية أو الشعبية، ويرجع هذا النوع إلى عدة عصور مختلفة، إذ أرخه البعض في القرن الثامن أو التاسع، بينما وضعه البعض الآخر في القرن الحادي عشر أو الثاني عشر بسبب ما عليه من كتابات كوفية. وتؤكد الاكتشافات الحديثة صحة وضع هذا النوع في التاريخ الأخير أي أن معظمه يرجع إلى القرن الثاني عشر وإن لم يمنع هذا من تأريخ بعضه في القرن الحادي عشر.

استمر إنتاج الأواني الخزفية السلجوقية من الأنواع المتقدمة طوال القرن الثالث عشر، وكانت زخارفها في ذلك القرن أكثر إتقاناً بوجه عام منها في الماضي. أما زخارف الأباريق فغالباً ما كانت مجسمة يدل أن كانت محفورة. وفي متحف المتروبوليتان إبريق (شكل١١٠) لونه أزرق زهري ومزين بشريط من رسوم الصيادين الراكبين والراجلين فوق أرضية من الزخارف النباتية المحفورة حفراً غائراً. ومن الموضوعات الزخرفية المفضلة في تزيين الأباريق ذات اللون الأزرق الزهري أو الفيروزي رسم حلقات الذكر ورسم الحيوانات والتفريعات النباتية والكتابات الكوفية. ويدخل ضمن هذه المجموعة عدد من الأزيار، واحد منها بمتحف المتروبوليتان (شكل ١١١) مغطى بطلاء أزرق فيروزي ويمكن إرجاعه إلى بداية القرن الثالث عشر وتحتوي زخارف رقبته على كتابة كوفية وشريط من التفريعات النباتية بالحفر الغائر. ويزين الجزء العلوي من بدن الزير أفريز من رسوم عقبان على أرضية نباتية، ومثل هذه الزخارف من الموضوعات المشهورة في الزخرفة السلجوقية. وبأسفل هذا الإفريز شريطان آخران، أحدهما يتكون من ورقة مسننة ذات ثلاثة فصوص

والثاني من زخرفة تشبه قشر السمك. ويوجد من هذه الأزيار ستة تقريباً. كانت تنسب فيما مضى إلى سلطان آباد ولكنها تنسب أخيراً إلى قاشان.

صنع الخزفيون السلاجقة في أواخر القرن الثاني عشر الميلادي الأواني المرسومة تحت الطلاء وجمعوا بين هذا الأسلوب وبين غيره من الأساليب الصناعية الأخرى. وعثر بمدينة الري على بقايا خزفية من مجموعة طريفة حفرت زخارفها على طبقة سوداء مغطاة بطلاء أزرق. أما الزخارف فتتألف من تفريعات نخيلية وحيوانات برؤوس آدمية ورسوم عقبان وطيور وأشكال آدمية مرسومة كالظلال (Sihouette) ولها رونق جميل، وفي متحف المتروبوليتان من هذا النوع قطعتان إحداهما عليها زخارف تمثل شخصاً جالساً يشبه الأشكال الآدمية المرسومة على خزف الري ذي البريق المعدني في نهاية القرن الثاني عشر وبداية القرن الثالث عشر. أما القطعة الثانية فهي كأس تزينها كتابات محزوزة وأشرطة رأسية. وأبدع أمثلة هذا النوع القطعة المحفوظة ضمن مجموعة هوارس هيفماير بنيويورك ويزينها رسم فارس على أرضية غنية من الزخارف النباتية. وهناك نوع مغاير لتلك الأواني رسمت ظلاله باللونين البنى الداكن أو الأسود تحت طلاء سمني اللون.

وهناك مجموعة من الخزف رسمت زخارفها باللون الأسود تحت طلاء شفاف لا لون له أو مائل إلى الزرقة. وزخارف تلك المجموعة جذابة جداً وتتألف من تفريعات من الأوراق النباتية والأكاليل والنباتات

والوريدات والطيور والأسماك وهى مرسومة بطريقة كركية معبرة تذكرنا بالأسلوب العباسي في القرن التاسع. وغالباً ما يصحب هذه الزخارف أشرطة من الكتابات المحزوزة يحلى بها الإناء من الداخل والخارج. والراجح نسبة هذا النوع من الأواني إلى بداية القرن الثالث عشر، لكثرة ما وصلنا من قطع مؤرخة منه. وترجع أقدم قطعة المؤرخة إلى سنة ١٢٠٤ وهي في مجموعة جمسرجان بالإسكندرية. وهناك قطعتان أخريان سنة ١٢١١ وسنة ١٢١٤ إحداهما بالمتحف الأهلي باستوكهولم والثانية بمجموعة سيرايرنست دبنهام بلندن. وساد القول بنسبة هذه الأواني إلى مدينة سلطان أباد ولكنها نسبت أخيراً إلى فاشان. وتدل القطع الكاملة أو الناقصة مما عثر عليه بمدينة الري وساوه على صناعة هذا النوع في كثير من مراكز تلك الصناعة ونرى التفريعات المورقة التي تزين تلك الأواني على عدد من القطع الأخرى مع موضوعات آدمية، كما يشاهد في إبريق بمجموعة برانجوين بلندن، وفي سلطانية عليها رسم شخصين جالسين في مجموعة بلزبورى بمدينة مينابوليس. وفي متحف المتروبوليتان سلطانية هامة (شكل١١٢) تزينها من الداخل تفريعات من الأوراق النباتية، ويدور حول حافتها شريط من رسوم نباتية مفرغة ومغطاة بطلاء شفاف. وفي المتحف كذلك إبريق أزرق اللون (شكل ١١٣) يعد من روائع فنون الخزف الإيراني في القرن الثالث عشر. ونرى في هذا الإبريق والقليل النادر من أمثاله، مختلف أساليب الصناعة الخزفية كالحليات المجسمة والزخارف المفرغة والمنقوشة والمرسومة تحت الدهان. ويزين عنق الإناء وجسمه من الداخل رسوم مفرغة لحيوانات

وطيور خرافية وحيوانات برءوس آدمية على أرضية من الزخارف النباتية. ومن بين الرسوم الحيوانية التي تزين ذلك الإبريق غزلان تلتفت برءوسها إلى الخلف، اما جسم الإناء ذاته فعليه رسوم كلاب الصيد تطارد أرانب برية. ولونت تفاصيل الزخارف والأوراق النباتية باللون الأسود بينما لونت الفروع النباتية باللون الأزرق الزهري. وتشتمل الكتابات المحزوزة على أبيات من الشعر والتاريخ وهو سنة ٦١٢ هـ (١٢١٥- ١٢١٦ م) والمعروف أن تلك القطعة مما عثر عليه في سلطان آباد ويرجح أن يكون في طينتها من طينة هذا الإقليم. غير أن القطع المشابهة لذلك الإبريق والتي عثر عليها بالري وساوه وقاشان تجعل هذه النسبة مشكوكاً فيها. ولذا نسب هذا الإبريق فيما بعد إلى صناعة قاشان للشبه الكبير بين بعض تفاصيل زخارفه وزخارف الخزف ذي البريق المعدني (انظر الفقرة ب من القسم الثاني- الفصل العاشر). على أن هناك شبهاً كبيراً بين هذا الإبريق وبين مختلف أنواع خزف الري يجعل أمر نسبته لمكان بعينه من المسائل التي تحتاج إلى الحيطة والحذر، وربما تلقي حفريات قاشان ضوءاً جديداً على تلك المشكلة.

(ب) الأواني والبلاطات المرسومة بالبريق المعدني:

يرجع إلى خزافي السلاجقة في القرن الثاني عشر، الفضل في إنعاش صناعة الخزف ذي البريق المعدني وهو النوع الذي شاع استخدامه على عهد العباسيين في القرن التاسع. ويختلف لون الأواني الإيرانية ذات البريق المعدني من العصر السلجوقي بين الذهبي الباهت

المخضر والبني الداكن المحمر المرسوم فوق طلاء أبيض، وأحياناً ما يكون هذا الطلاء كله أو بعضه باللون الأزرق الزهري أو الفيروزي. ونرى هذا في عدة صحون وفي إبريق بمتحف المتروبوليتان. أما الأواني والبلاطات الحائطية والمحاريب فغنية بمختلف التعبيرات الزخرفية، ومن بينها رسوم حيوانات وطيور وتفريعات نباتية وكتابات بحروف كبيرة، وشاعت هذه الكتابات على البلاطات المستخدمة في تغشية المحاريب بوجه خاص. ومن الرسوم المألوفة أيضاً، الأشكال الآدمية وتشتمل على مناظر الصيد، وأشخاص جالسين على انفراد أو مجموعات، وغالباً ما يمثلون أميراً بين ندمائه. ونرى في بعض أنواع القرن الثاني عشر وربما في أوائل ذلك القرن بالذات قيام الموضوع الزخرفي وسط أرضية مغطاة بالبريق المعدني.

ويتجلى مدى ما بلغته صناعة البريق المعدني في القرن الثاني عشر من ازدهار، في عدة قطع مؤرخة أقدمها جزء من إناء محفوظ بالمتحف البريطاني مؤرخ سنة ٥٧٥ هـ (١١٧٩ م)، تزينه أشرطة من أشخاص جالسين وحيوانات تعدو وتفريعات نباتية مرسومة بأسلوب حر شبيه برسوم سلطانية بمعهد الفن بشيكاغو ومؤرخة سنة ٥٨٧ هـ (١١٩١ م). ونجد الزخارف في كلتا القطعتين إما مرسومة بالبريق المعدني أو متروكة على حالها وسط أرضية مطلية بالبريق المعدني. ويختلف أسلوب زخرفة القطع المرسومة بالبريق المعدني في القرن الثاني عشر اختلافاً كبيراً عن أسلوب الأواني والتربيعات المؤرخة في النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي.

ويحتفظ متحف المتروبوليتان ببلاطة من القاشاني وعدد من السلاطين تشبه في أسلوب زخرفتها جزء الإناء المحفوظ بالمتحف البريطاني والمؤرخ سنة ١١٧٩. ومن أبدع سلاطين هذه المجموعة واحدة تزينها صورة براق (شكل ١١٤) على أرضية من الزخارف النباتية الحرة، مرسومة بطريقة زخرفية تمثل أجمل خصائص الفن السلجوقي. ومن بين قطع هذه المجموعة المهمة سلطانية أخرى عليها رسم طائر وشخص جالس وبلاطه نجمية الشكل عليها رسم أرنب برى.

ولما كانت مدينة الري مصدر كثير من القطع التالفة وأجزاء القطع الصحيحة ذات الأسلوب السلجوقي الإيراني في القرن الثاني عشر، فإننا نعتبر كل هذه القطع من انتاج ذلك المركز المهم لصناعة الخزف. ومن الممكن أن نرجع إلى نهاية القرن الثاني عشر، خزف الري ذا البريق المعدني الذى تزينه رسوم فرسان أو أشخاص جالسين وسط أرضية من المناظر البرية المحورة ذات الأشجار المتنوعة، ويمثل هذا النوع السلطانية المحفوظة بمعهد الفن بشيكاغو المؤرخة ١١٩١ م.

وتلعب النقط والتفريعات والمراوح النخيلية التي تشبه الشولات، والتي تزين الأرض ورسوم الأشخاص، دوراً مهماً في تكوين الزخرفة على قطعتي المتحف البريطاني (١١٧٩) ومتحف الفن بشيكاغو (١١٩١) والقطع الأخرى المماثلة. ويؤلف ذلك النوع من التعبيرات النباتية في كثير من خزف الري، أشكالاً زخرفية مزدحمة مقترنة بموضوعات آدمية. ويمثل هذا الأسلوب الزخرفي أصدق تمثيل صحن كبير بمتحف

المتروبوليتان (شكل ١١٥) وكان فيما مضى ضمن مجموعة ف. افريت ماسى. ويعد هذا الصحن لا من خير أمثلة خزف الري فحسب، بل من روائع فن الخزف الإيراني. ويزينه رسم شخصين قد يكونان أميراً ونديمه يلعبان على الصنج، ويشغل الموضوع فراغ الصحن من الداخل تقريباً، فيما عدا شريط ضيق يحيط بهما. وحدد رسم الشخصين بخط ثقيل ومن حول ذلك أرضية غنية بالزخارف والتفريعات النباتية، كذلك تزين رسوم ملابسهما أشكال من النقط والتفريعات النباتية. ومن الصفات البارزة في هذا الصحن، ما يرى في خزف الرقة من الفصل الواضح بين رسوم الأشخاص وبين الأرضية بخطين أحدهما بالبريق المعدني والآخر باللون الأبيض (انظر القسم الثالث– الفصل العاشر). ويدل رسم القطعة الممتاز وبريقها المعدني المتقن على أنها من إنتاج مصانع البلاط.

ويعتبر خزف النصف الأخير من القرن الثاني عشر أحسن الأنواع المعروفة من الخزف السلجوقي ذي البريق المعدني. ثم حدث أن سقطت الري عام ١١٩٣ وتتمثل لنا الأساليب الفنية في القرن الثالث عشر مما عرفناه من كثير من الأواني والبلاطات المؤرخة، ومن أقدمها بلاطة نجمية الشكل تاريخها ٦٠٠ هـ (١٢٠٣)، وهي الآن بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة. ونرى في الأشكال الزخرفية التي تزين أواني القرن الثالث عشر، تحديدات واضحة للأشكال المرسومة ووفرة في رسم الزخارف الدقيقة، كما نرى اتجاهاً إلى الجمع بين رسوم الطيور والحيوانات التي تغطى كل فراغ الإناء. ومن القطع التي تمثل هذا النوع تمثيلاً صحيحاً بلاطتان بمتحف بوسطن تاريخ إحداهما ١٢٠٨ وتاريخ

الثانية ١٢١٠، وسلطانية بمتحف المتروبوليتان ضمن مجموعة هيفماير مؤرخة ٦٠٧ هـ (١٢١٠)، وبلاطة بمجموعة جاير أندرسون بالقاهرة من سنة ١٢١١. وتزدحم أرضية الأواني وملابس الأشخاص بأشكال حلزونية دقيقة مرسومة بالبريق المعدني، أو مخططة على أرضية من ذلك الطلاء البراق. وهذه الرسوم الحلزونية الدقيقة عبارة عن مراوح نخيلية على شكل شولات، عرفناها في مخلفات القرن الثاني عشر، إلا أنها هنا ضعيفة ومحورة.

ومن القطع التي توضح لنا أسلوب خزف القرن الثالث عشر، السلطانية المرسومة في (شكل ١١٦). ويزينها رسوم آدمية: اثنان منها في الوسط ومن حولهما أربعة أزواج آخرين، ويرجح أن يكون هؤلاء أحبة وعشاقاً. ونجد أمثلة من ذلك الموضوع على عدد من البلاطات والسلاطين المؤرخة، كالسلطانية المحفوظة بمتحف جامعة فيلادلفيا وتاريخها ٦٠٨ هـ (١٢١١). ويكون هذا الموضوع عادة في وسط التحفة. ويتضح من رسوم الذكور والإناث على سلطانية فيلادلفيا وعلى القطع الأخرى التي من نوعها ما في الأسلوب السلجوقي من تحوير. ويزين التحفة في بعض الحالات النادرة ذو لحية كما نرى في سلطانية وبلاطة نجمية بمجموعة هيمفاير. وهناك مثل آخر بديع من أمثلة خزف القرن الثالث عشر هو صحن كبير بمجموعة ماسي، وتلعب الكتابة الكوفية والنسخية في زخرفته دوراً كبيراً، إذ به شريط عريض من الكتابة الكوفية المتشابكة الحروف، وتفريعات نباتية بأنصاف كبيرة من المراوح النخيلية التي تبدو كالأوراق النباتية الطبيعية. ونجد مثل هذه المراوح

النخيلية في جميع أنواع البلاطات والأواني الخزفية التي سبق الكلام عنها هنا. وغالباً ما تكون هذه التعبيرات النخيلية مع بطات طائرة، وهذا التعبير الزخرفي صيني الأصل وقد شاع استخدامه في القرن الرابع عشر. ونرى تعبيرات الطيور المحلقة على سلطانية بمتحف المتروبوليتان جمعت بين البريق المعدني وبين الزخارف المرسومة المتعددة الألوان. كما نرى ذلك أيضاً على بلاطة نجمية كبيرة (شكل ١١٧) مؤرخة ٦٠٨ هـ (١٢١١– ١٢١٢) ويمثل الموضوع الرئيسي بها أميراً بين حاشيته، وهي من إهداءات هوراس هيفماير للمتحف.

وظل الخزف ذو البريق المعدني في النصف الأول من القرن الثالث عشر، وهو ما سبق الكلام عنه، ينسب إلى مدينة الري، ولكنه نسب أخيراً إلى قاشان لما هناك من تشابه بينه وبين الأواني المؤكد نسبتها إلى قاشان. وقد أصبح مقرراً الآن أن قاشان كانت مركزاً هاماً من مراكز صناعة الخزف في القرنين الثالث عشر والرابع عشر. ويرجع فضل ظهور تلك الحقيقة إلى اكتشاف رسالة عن صناعة الخزف الإيراني بمدينة قاشان، كتبها أبو القاسم عبد الله بن علي بن أبي طاهر القاشاني عام ١٣٠١. ومؤلف هذه الرسالة هو أحد أفراد أسرة مشهورة بصناعة الخزف بقاشان، قامت بصنع المحاريب الجميلة المشهورة. ومن أقدم ما أنتجته تلك الأسرة: ثلاثة محاريب، تاريخها ٦١٢ هـ (١٢١٥– ١٢١٦) بمسجد الإمام الرضا بمدينة مشهد، وهي بذاتها من عمل محمد بن أبي طاهر. وبلغ من شهرة قاشان أن نسبت إليها كل أنواع البلاطات والتربيعات وعرفها الناس باسم (القاشاني).

ومن روائع صناعة الخزفيين بتلك المدينة، محراب جامع الميدان بمدينة قاشان، وكان ضمن متاحف برلين، ويشير النص الموجود به، أنه من عمل حسن بن عربشاه عام ٦٢٣ هـ (١٢٢٦). ومع أنه لم يرد لاسم مدينة قاشان ذكر في النص المكتوب على المحراب، فإننا لا نشك كثيراً في أنه من صناعة تلك المدينة، ويشبه ذلك المحراب، محراب مسجد إمام زاده يحيى في فرامين ويلي تاريخه تاريخ محراب متحف برلين بواحد وأربعين عاماً. وهو من صناعة علي بن محمد بن أبي طاهر، الذي عمل محراب مسجد قم عام ٦٦٣ هـ (١٢٦٤)، وكان أيضاً ضمن محفوظات متحف برلين. وعلي بن محمد بن أبي طاهر هو والد كاتب تلك الرسالة عن صناعة الخزف بقاشان. وتصور زخارف المحراب المتقدم، أروع ما وصلت إليه صناعة الخزف الإيراني من جودة وإتقان، إذ تتكون أشكاله من أنواع عديدة مختلفة من الزخارف النباتية الكبيرة والدقيقة، وتنبسط هذه الزخارف النباتية كأرضية لكتابات بارزة باللون الأزرق الزهري. وابتكر الفنانون الإيرانيون، لعلهم أهل قاشان بالذات، أسلوباً جديداً في زخرفة بلاطات القاشانى، هو الجمع بين الزخارف الكتابية وغير الكتابية ذات البريق المعدني، والملونة باللونين الأزرق الفيروزي أو الأزرق الزهري. ورسم بعض تلك الزخارف بارزاً كما رسم بعضها الآخر دون بروز، واستمر هذا الأسلوب متبعاً طوال القرنين الثالث عشر والرابع عشر، ويضم متحف المتروبوليتان من ذلك النوع أمثلة عديدة تشتمل على بلاطات مفردة (انظر شكل ١٣٢) أو أجزاء من محاريب. ويعتبر هذا الأسلوب مرحلة من مراحل التطور الذي طرأ على صناعة الأواني والبلاطات

الخزفية في بداية القرن الثالث عشر. وينسب (أتينجهاوزن) هذه البلاطات إلى صناع الخزف من أهل قاشان. ولعبت مدينة الري منذ أوائل القرن الثالث عشر إلى أن خربها المغول عام ١٢٢٠م، دوراً مهماً في صناعة الخزف، حتى لينسب إلى تلك المدة عدد كبير من الأواني الخزفية المتعددة الألوان. (انظر الفقرة الثالثة من القسم الثاني– الفصل العاشر). وتدل نتائج الحفريات الأخيرة على أن ما يسمى بأسلوب قاشان قد عرف بالري وبأماكن أخرى من إيران، إذ نرى في بعض قطع الري التفريعات النباتية الدقيقة إلى جانب الأوراق النباتية الثلاثية الفصوص، وهذه أصبحت من مميزات صناعة قاشان فيما بعد. ويحتمل أن يكون أسلوب قاشان قد نشأ أولا بالري ثم انتقل بعد تخريبها إلى مراكز أخرى، كان أهمها مدينة قاشان.

جـ- الخزف المرسوم فوق الدهان بعدة ألوان:

يرجع لخزافي إيران ذوي المهارة الفنية من أهل القرن الثاني عشر، الفضل في ابتكار أسلوب فني في الزخرفة هو استعمال الأصباغ المتعددة الألوان فوق طلاء أبيض أو أزرق، زهري أو فيروزي، (شكل ١١٨). وفي متحف المتروبوليتان أمثلة عديدة لمختلف أنواع الخزف ذي الزخارف المرسومة فوق الدهان. وتشير الرسالة التي كتبت عن خزف قاشان عام ١٣٠١، إلى نوعين من الزخارف المرسومة فوق الدهان: يحلي أحدهما بطبقة رفيعة من الذهب مع المينا ذات اللون الأبيض والأحمر والأسود والأصفر؛ أما الثاني فمرسوم بسبعة ألوان، ولم تكن

هذه الطريقة شائعة عام ١٣٠١. وكان النوعان المشار إليهما يحرقان– بعد رسمهما– للمرة الثانية في وعاء كبير لمدة نصف يوم. والنوع الحقيقي المسمى بخزف "مينائي" هو المرسوم بسبعة ألوان وهو قريب الشبه بتصاوير المخطوطات الإيرانية (انظر قسم ٤ فصل ٣). وتشتمل معظم زخارف هذا النوع الفاخر، الذي يحتمل أن يكون مما صنع للأمراء والأعيان، على موضوعات آدمية من بينها رسوم فرسان وأشخاص جالسين أو واقفين، وحيوانات ذات رءوس آدمية، ومناظر حفلات البلاط والصيد، وأساطير من الشاهنامة، ونرى قصة العاشقين: بهرام جور وازده، مصورة على سلطانيتين بمجموعة جون شف بنيويورك. ورسوم الأشخاص صغيرة عادة. على أنه وجدت أحياناً صور لشخص أو شخصين بحجم كبير، كما في السلطانية الموضحة في (شكل ١١٩). ويزين تلك السلطانية رسم فارس على أرضية من الزخارف النباتية. ومن بين التعبيرات المستعملة في هذه الأواني، الأشكال الهندسية التي تضم بينها زخارف نباتية وزخارف متشابكة ووريدات. أما الأواني الغنية بزخارفها ذات الألوان المتعددة، فيمثلها الإبريق الموضح في اللوحة رقم٢، وقد استخدمت فيه الألوان: الأبيض والوردي والأزرق الزهري والأخضر والبني الأرجواني الفاتح والأسود مع إضافة الذهبي أحياناً. ولا تزخر الأواني المرسومة فوق الدهان بكل الألوان المتعددة التي يمتاز بها هذا الإبريق. إذ تقتصر ألوان بعض القطع على الأسود والأزرق الزهري والأزرق الفيروزي مع إضافة اللونين الأحمر والذهبي أحياناً. وفي مجموعة أخرى ترسم صور الأشخاص والفروع النباتية بارزة باللون الذهبي مع تحديدات

حمراء. وفي متحف المتروبوليتان عدد كبير من مختلف القطع المذهبة، ومن أحسنها: سلطانية عليها رسم فارسين تفصل بينهما شجرة؛ وإبريق عليه زخارف نباتية؛ وإفريز من رسوم الحيوانات على أرضية باللون الأزرق الزهري أو الفيروزي.

وهناك نوع آخر يختلف عما سبق، رسمت زخارفه مباشرة فوق فخار أبيض غير مصقول. ومن أحسن أمثلته المعروفة إبريق بمتحف المتروبوليتان تحليه أشرطة رأسية تضم خطوطاً متعرجة تتبادل مع زخارف نباتية مرسومة بطلاء أزرق زهري مذهب في بعض أجزائه.

وقد عثر بالري على معظم القطع الخزفية المرسومة فوق الدهان، كما عثر على بعض القطع بعدة أماكن أخرى. ولهذا ظلت الري تعتبر إلى وقت قريب المركز الرئيسي لصناعة الأواني وعلى الأخص النوع المتعدد الألوان والمسمى بخزف مينائي. غير أنه أصبح من المؤكد اليوم أن بعضاً من هذه القطع صنع في قاشان، وإليها يمكننا أن ننسب أنواع السلاطين ذات الرسوم الآدمية الكبيرة كما في شكل ١١٩، والأواني ذات الزخارف البارزة والمذهبة. ويتجلى أسلوب قاشان في القرن الثالث عشر في القطع التي جمعت بين البريق المعدني والزخارف المتعددة الألوان. أما أسلوب الري فيشمل جميع القطع التي تشبه في أسلوبها الأواني ذات البريق المعدني في نهاية القرن الثاني عشر وبداية القرن الثالث عشر (انظر لوحة٢، شكل ١١٩)

٣ـ خزف الرقة والرصافة في العصر السلجوقي (القرن ١٢ـ ١٣)

من أنواع الخزف الإسلامي المعروفة، نوع ينسب إلى مدينة الرقة على نهر الفرات؛ وقد تداولت أيدي التجار السوريين كميات كبيرة منه امتلأت بها الأسواق وهي التي ترى اليوم في المتاحف والمجموعات الخاصة. وعلى الرغم من أنه لم تقم بمدينة الرقة حتى الآن حفريات علمية منظمة إلا أن أبحاث زره وهرتزفلد بتلك المنطقة – وما عثر عليه من خزف تالف هناك – يدلان على أن الرقة كانت مركزاً مهماً لصناعة الخزف. واستمر خزف تلك المدينة ينسب خطأ إلى عصر هارون الرشيد (٧٨٦– ٨٠٩م) بسبب إقامته هناك بعض الوقت. غير أن زخارف آنيتها وأسلوب رسوم الأشخاص تدل على أنها من عصر متأخر. ومع أنه يمكن إرجاع بعض خزف الرقة إلى القرن الحادي عشر، إلا أن معظمه يرجع إلى القرن الثاني عشر أو الثالث عشر لاحتوائه على عناصر زخرفية هي من مميزات عصر أتابكة السلجوقيين في سوريا والعراق.

وهناك أنواع عديدة مختلفة من خزف الرقة ذي البريق المعدني وذي الزخارف المرسومة. وتشتمل الأواني ذات البريق المعدني على زهريات وأباريق وسلاطين وطاسات مختلفة الأحجام. أما ألوان البريق المعدني السائدة فهي البني الداكن وهو من الألوان النادر استعمالها في مراكز صناعة الخزف الأخرى. وتزين أواني الرقة زخارف نباتية وكتابات نسخية أو كوفية وأحياناً رسوم طيور محورة تحويراً كبيراً، ومرسومة بالبريق المعدني على طلاء شفاف مخضر يزيد في بهجته أحياناً إضافة اللون

الأزرق الزهري إليه. ورسوم بعض القطع على جانب كبير من الرشاقة والجمال، ويرجع أبدعها إلى القرن الثاني عشر. أما زخارفها النباتية والكتابية فقد تركت بيضاء أو رسمت بالبريق المعدني البني اللون. وكان الموضوع الزخرفي يرسم على أرضية من الأشكال الحلزونية كما يرى في الزهرية (شكل ١٢٠) المحفوظة بمتحف المتروبوليتان. وجمعت زخارف الأباريق الكبيرة (شكل ١٢١) بين البريق المعدني والزخارف البارزة.

ومن الأنواع الأخرى المعروفة من خزف الرقة نوع رسمت زخارفه باللون الأسود تحت طلاء أزرق فيروزي. وتتكون الحليات الرئيسية في هذه المجموعة من الأواني، من زخارف نباتية وزخارف متشابكة (شكل١٢٢) وحروف كوفية وطيور ألحقت بها رسوم نقط وشولات ولوالب داخل مناطق منفصلة. وكثيرا ما يختلط هذا النوع من خزف الرقة مع نوع آخر مشابه من الخزف الإيراني تزينه زخارف باللونين الأسود والأزرق. ومع ذلك فإن طينة هذين النوعين يختلف بعضها عن بعض تمام الاختلاف؛ إذ أن النوع الإيراني أشد صلابة وأقل مسامية وأميل إلى اللون الأبيض المغبر منه إلى البرتقالي. وتعد بعض قطع خزف الرقة المرسومة باللونين الأسود والأزرق، من بين روائع منتجات الخزف الإسلامي. وفي مجموعة هوراس هيفماير بنيويورك، سلطانيتان من هذا النوع يزينهما رسم طاووسين، يؤلف الخط الذي يحدد جسميهما وذيليهما المنفرجين على شكل دائرة، موضوعاً زخرفياً جذاباً. ومن القطع الأخرى المشهورة، سلطانية بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٢٤) يحتمل أن تكون من القرن الثاني عشر، ويزينها تنينان متشابكان، لهما جسد

ثعباني منقط إلى جانب تفريعات نباتية تركت كلها باللون الأبيض على أرضية سوداء. وكان لرسم التنينات أهمية كبيرة في زخارف الفن السلجوقي ويحتمل أن تكون رمزاً لفكرة الشر عندهم.

ونلاحظ في كثير من الأباريق الكبيرة بروز الزخرفة وتلوينها باللون الأسود. وفي متحف المتروبوليتان زهريات من هذا النوع أهدى اثنتين منها للمتحف جون د. روكفلر الصغير، وعليهما زخارف قوية من التفريعات النباتية والحروف الكوفية.

وتوجد إلى جانب خزف الرقة ذي اللونين الأزرق والأسود، مجموعة ذات زخارف متعددة الألوان تذكرنا ببعض أنواع الخزف الإيراني في القرن الثالث عشر. وتشتمل زخارف هذه المجموعة على رسوم حيوانات لها رءوس آدمية ورسوم محاربين وصيادين وحيوانات وتفريعات نباتية استخدمت فيها الألوان: الأسود والأزرق والأخضر والبني الفاتح تحت طلاء شفاف مائل إلى الاخضرار. وأسلوب هذه المجموعة، الشبيهة بخزف الرقة ذي البريق المعدني، يمثل الأسلوب السلجوقي أصدق تمثيل. وفي متحف المتروبوليتان عدد من القطع الجميلة الكاملة. من ذلك سلطانية (شكل ١٢٣) يزينها حيوان له رأس آدمي من حوله بعض نباتات، وقد برميلي الشكل (Albarello) على رسوم جمال كبيرة تحاكي الطبيعة؛ وسلطانية جميلة صغيرة عليها رسم حصان وسط منظر بري محور.

ويشبه ما عرفناه من خزف الرقة، ما عثر عليه من خزف بمدينة الرصافة (Sergiopolis) الواقعة في صحراء سوريا على مقربة من الرقة، إذ يبدو التشابه واضحاً بين زخارف الخزف في هاتين المدينتين. ويمكن تقسيم خزف الرصافة إلى نوعين مختلفين: أحدهما ذو زخارف بالبريق المعدني، والآخر ذو زخارف مرسومة. ويلاحظ أن لون البريق المعدني في النوع الأول ليس بنياً كخزف الرقة وإنما لونه بني داكن مائل إلى الحمرة أو أرجواني. ويشبه خزف الرصافة المرسوم بالألوان، نظيره من خزف الرقة مع إضافة اللون البني المحمر إلى مجموعة الألوان السابقة. ولدى متحف المتروبوليتان ثلاث قطع من خزف الرصافة هي: زهرية (شكل ١٢٥)، وسلطانية عليها رسوم نباتية، وسلطانية أخرى صغيرة يزينها رسم طائر وسط إكليل من الأزهار والأوراق.

٤ـ الخزف السلجوقي غير المدهون (القرن١١ـ ١٣)

يعتبر خزف الشرق الأدنى غير المدهون، في عصر السلاجقة ومن جاء بعدهم صورة واضحة للثروة الزخرفية الكبيرة التي امتازت بها منتجات ذلك العصر من الخزف المدهون وغيره من سائر الفنون والصناعات الأخرى. وقد استخدمت القوالب في عمل حليات بارزة زينت بها الجرار والأباريق وحلت هذه الطريقة، في تلك الآونة، محل الأساليب القديمة التي اعتمدت على الزخرفة بالأختام. وفي متحف المتروبوليتان مجموعة كبيرة من هذا النوع تشتمل على عدد من الأواني أغلبها من صناعة العراق. وزاد في شأن تلك المجموعة، ما أضيف إليها

من قطع عثرت عليها بعثة متحف المتروبوليتان بنيسابور. وتتكون زخارف هذه القطع غير المدهونة من رسوم طيور وحيوانات وتفريعات نباتية وكتابات عربية وتعبيرات هندسية مختلفة كالمعينات والأشكال المسننة (شكل ١٢٦). وأحياناً ما تحلي بعض القطع زخارف على جانب عظيم من الإبداع الفني، ونرى ذلك واضحاً في غطاء إبريق (١٢٧) عثر عليه بسوريا مزينا برسم طائرين وأرضية نباتية سلجوقية الأسلوب.

وهناك نوع آخر من الخزف غير المدهون شاع استخدامه في الشرق الأدنى وعلى الأخص في العراق زمن السلاجقة وهو النوع ذو الزخارف البارزة المصنوعة بالقرطاس أو القمع. وقد وصلت إلينا مجموعة من الجرار البيضية الشكل المستخدمة في خزن الماء أو النبيذ، وهذه صبت زخارفها البارزة بطريقة القرطاس. ولا يوجد الآن سوى عدد قليل من القطع الكاملة أما القطع المهشمة فلا يوجد سوى أجزائها العليا فقط. وبمتحف المتروبوليتان قطعة تمثل زخارفها هذا النوع، وتتكون من مناطق على شكل عقود تضم رسوماً حيوانية مفرغة على أرضية نباتية، ويفصل العقود بعضها عن بعض رسوم نصفية لسيدات. ويجمع هذا النوع عدة أساليب صناعية في وقت واحد كالزخارف المصبوبة بالقرطاس، والمجسمة والمضغوطة بالأختام. وجاء أكثر ما نعرفه من أواني هذا النوع من العراق حيث تزين أبنيتها في النصف الأخير من القرن الثاني عشر وبداية الثالث عشر، أشكال زخرفية مماثلة لما نراه على تلك الأواني. ولا يبعد أن تكون الموصل موطن ما عثر عليه من أواني ذلك النوع، إذ الراجح أنها كانت واحداً من مراكز صناعته المهمة.

٥ـ خزف إيران في العصر المغولي (القرن ١٣ ـ ١٤)

أحدث فتح المغول لإيران، وتأسيس أسرة مالكة بها عام ١٢٥٦، تغييراً طفيفاً في بادئ الأمر في زخارف الأواني والبلاطات الخزفية. غير أن الأساليب الصناعية والأشكال الزخرفية التي سادت الخزف الإيراني في النصف الأول من القرن الثالث عشر، بقيت متبعة زمن المغول في النصف الأخير من القرن الثالث عشر وطوال القرن الرابع عشر. ومن بين الأساليب الصناعية التي عرفها العصر المغولي، الخزف المرسوم تحت الطلاء باللونين الأسود والأزرق وذو الزخارف البارزة والمرسوم فوق الدهان سواء بالبريق المعدني أم بالذهب والألوان المختلفة. ويتضح مما وصلنا من الأواني والبلاطات العديدة المؤخرة في النصف الأخير من القرن الثالث عشر، أن المغول أولوا الفنون والصناعات الإسلامية اهتمامهم ورعايتهم. وبقيت المراكز القديمة لصناعة الخزف– فيما عدا الري– تنتج في زمانهم الأنواع الفاخرة من الأواني والتربيعات التي يندر أن تقل في مستواها عن مستوى مثيلاتها في العصر السلجوقي. أما مراكز صناعة الخزف في ذلك العصر فكان من بينها مدينة قاشان وإقليم سلطان آباد وسلطانية ونيسابور وسمرقند وساوه ومشهد. وتدلنا القطع المؤرخة على مدى التطور الذي طرأ على الفنون الإسلامية كافة بما في ذلك الخزف كنتيجة للغزو المغولي، إذ تأثرت تلك الفنون تدريجياً بالأساليب الصينية في محاكاة الطبيعة في رسوم الحيوانات والطيور والمناظر البرية.

وكانت الأواني الخزفية المرسومة تحت الطلاء في العصر المغولي تغطي بطلاء سمني اللون أو أزرق فيروزي؛ وتتألف زخارفها من تفريعات وتواريق وأوراق نباتية ثلاثية الفصوص، مما عرفناه في رسوم الخزف ذي البريق المعدني كما زينت كذلك بأشكال النباتات مع الطيور والحيوانات أحياناً. وكان الموضوع الزخرفي بين أن يشغل فراغ التحفة كله من الداخل أو أن يقتصر على مناطق محددة؛ ونرى ذلك في كثير من السلاطين المحفوظة بمتحف المتروبوليتان. ومن أنواع الخزف الإيراني الرقيق في النصف الأخير من القرن الثالث عشر، نوع تمثله سلطانية بالمتحف المتقدم (شكل ١٢٨)، تتكون زخارفها الداخلية من منظر طبيعي من الأعشاب الطويلة يجري بينها زوج من الأرانب البرية، وألوانها هي: الأزرق الزهري والأزرق الفيروزي والأخضر الزيتوني الداكن والأرجواني الفاتح تحت طلاء شفاف سمني اللون. ويدور حول حافة السلطانية من الخارج شريط كتابي بارز ملون باللون الأبيض على أرضية زرقاء. وتشبه رسوم الأعشاب الموجودة على تلك السلطانية الرسوم النباتية في بداية القرن الثالث عشر من حيث بساطة الرسم وسرعته، إلا أنها أكثر قرباً من الطبيعة (انظر فقرة أ– قسم ٢– فصل ١٠). ويستدل على تاريخ هذا النوع، من سلطانية في مجموعة كليكان بمتحف فيكتوريا وألبرت، عليها كتابات ومؤرخة سنة ٦٧٢هـ (١٢٧٤)، ويزينها رسم طائرين وسط منظر طبيعي يشبه المنظر الموجود السلطانية السابقة (شكل١٢٨)، وتوجد قطع أخرى من هذا النوع تقلد رسومها رسوم الخزف ذي البريق المعدني ويتراوح تاريخها بين نهاية القرن الثالث عشر

وبداية الرابع عشر؛ وقد عثر على بعض قطع هذا النوع في ساوة والري وسلطانية وإقليم سلطان أباد.

ثم وصل أسلوب الخزف المغولي إلى ختام مراحل تطوره في بداية القرن الرابع عشر. ويتضح التأثر بالأساليب الصينية في هذا الأسلوب لا في قرب رسم الأشكال من الطبيعة فحسب بل في اقتباس التعبيرات الزخرفية مثل نبات عود الصليب (Peony) وبراعم زهرة اللوتس وأشكال السحب ورسوم العنقاء وغيرها. ويمثل أسلوب الخزف المغولي خير تمثيل، مجموعة من الأواني ذات الزخارف المرسومة تنسب إلى إقليم سلطان أباد بوجه عام. وتتكون الموضوعات الزخرفية التي تزين السلاطين والزهريات والبلاطات المغولية في هذه المجموعة، من نباتات طبيعية وأوراق صغيرة تشبه في شكلها قطع الفسيفساء، هذا إلى جانب طيور محلقة وعنقاوات وأرانب برية وغزلان وأشكال آدمية عليها ملابس مغولية الأسلوب ومرسومة باللون الأسود واللون الأزرق والفيروزي (شكل ١٢٩)، أما الأرضية فلونها أزرق زهري أو أبيض، إلى جانب تعبيرات حلزونية باللون الأسود. وتزين بعض القطع الزخارف البارزة، كما نرى في عدد من السلاطين والبلاطات المستطيلة أو النجمية الشكل الموجودة بمتحف المتروبوليتان. ويشبه أسلوب زخارف هذه المجموعة المنسوبة إلى سلطان أباد، زخارف خزف قاشان ذي البريق المعدني، في النصف الأول من القرن الرابع عشر، ولذا يمكن اعتبارهما من عصر واحد. وقد استمر أسلوب الخزف المغولي متبعاً في النصف الثاني من القرن الرابع عشر إلا أن زخارفه كانت أقل إتقاناً منها في البداية.

وهناك مجموعة مهمة من الأواني المغولية، زخارفها بارزة ويكسوها طلاء أزرق زهري (أو فيروزي في بعض الأحيان)؛ وتشمل هذه الأواني على بلاطات وزهريات كبيرة يمكن إرجاعها إلى نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر. وتضم بعض المجموعات الأمريكية زهريتين باللون الأزرق الزهري إحداهما معارة لمتحف المتروبوليتان من مجموعة هوارس هيفماير وتاريخها ٦٨١هـ (١٢٨٢– ١٢٨٥). ويزين كلتا الزهريتين زخارف بارزة من حيوانات وأوزات طائرة وسط منظر طبيعي ضعيف. ويظهر في زخارفها التأثر بالأسلوب الصيني؛ كما يبدو من رسوم الأوز والسحب ومن طريقة معالجة رسم المناظر الطبيعية. وبمتحف فرير للفنون زهرية أخرى كبيرة ذات لون أزرق زهري، تزينها أشرطة من الزخارف الآدمية والحيوانية. وقد استمر إنتاج الأواني الخزفية ذات الزخارف البارزة والمدهونة بلون واحد في القرن الرابع عشر. وتبدو التعبيرات الصينية والأسلوب الطبيعي أكثر وضوحاً في زهريات وبلاطات ذلك العصر، وهي تشبه معاصرتها من زخارف الخزف ذي البريق المعدني. وتنسب هذه الأواني عادة إلى سلطان أباد، إلا أنه يحتمل صناعة قطع جميلة منها في قاشان وهذه ذات لون أزرق زهري، ويؤيد ذلك ما عثر عليه من مقادير كبيرة من معدن الكوبالت (Cobalt) بمنطقة كمسار الجبلية قرب قاشان.

أما إنتاج العصر المغولي من الخزف ذي البريق المعدني فقد سار وفق أجمل أساليب ذلك النوع مما أنتجته مدرسة الري وقاشان في النصف الأول من القرن الثالث عشر. ونشاهد في القطع العديدة

المؤرخة من البلاطات والمحاريب والأواني، الموزعة بين المجموعات الخاصة والمتاحف العالمية. صورة صحيحة لتطور هذا النوع منذ النصف الثاني من القرن الثالث عشر حتي نهاية القرن الرابع عشر. وكان لتربيعات القاشاني أهمية كبيرة في ذلك العصر لاستخدامها في تغشية حوائط المساكن والمساجد والمقابر والأماكن العامة، ولم تقتصر أشكالها على المربعات أو المستطيلات بل وجد منها النجمي والصليبي، واستخدمت كلها في زخرفة المحاريب أو عمل الأفاريز. وهناك أنواع عديدة من هذه البلاطات، من ذلك مجموعة نجمية وصليبية، جاءت من جامع الإمام زاده يحيى في فرامين، وتحمل ٦٦٢، ٦٦٣هـ. ويزين تلك البلاطات زخارف نباتية وتفريعات من مراوح نخيلية ورسوم حلزونية دقيقة تركت بلون الخزف وسط أرضية من البريق المعدني. وهذه البلاطات غنية بزخارفها وتنوع أشكالها ويمثلها بمتحف المتروبوليتان ثلاث بلاطات إحداهما موضحة في شكل ١٣٠. وتشبه بلاطات هذه المجموعة بلاطات محراب بمجموعة كيفوركيان مؤرخة ١٢٦٤ وجاءت هي الأخرى من مسجد إمام زاده في فرامين، أما صانعها فهو الخزاف القاشاني المشهور علي بن محمد أبي طاهر. ولما كان هذا المحراب من صناعة قاشان فيمكن القول بأن البلاطات النجمية والصليبية الشكل التي جاءت من فرامين والتي اعتبرت في بعض الأحيان من صناعة تلك المدينة، هي الأخرى من صناعة مدينة قاشان. والمعروف أن خزافي الري توقفوا عن المساهمة في إنتاج فنون الخزف بعد تخريب مدينتهم عام ١٢٢٢م، وحل محلهم خزافو قاشان الذين شاعت شهرتهم في صناعة بلاطات

المحاريب فغدت تصدر منها إلى شتى البلاد ما بين قمم ومشهد. ويحتمل أن يكون صانع محراب "فرامين" هو نفسه صانع محراب "قم" المؤرخ عام ١٢٦٤م. والذي كان ضمن مجموعة برلين.

وهناك مجموعة أخرى يظن أنها جاءت من دمغان وتشتمل على بلاطات ذات شكل نجمي أو صليبي مؤرخة ٦٦٥ هجرية (١٢٦٦-١٢٦٧). وتزين بلاطات هذه المجموعة رسوم حيوانات وطيور وأشكال آدمية على أرضية من مناظر برية محورة من الأشجار والنباتات المرسومة بالبريق المعدني الذهبي اللون بالإضافة إلى لمسات أو آثار من اللون الأزرق الزهري والفيروزي في بعض الأحيان. ويأتي بعد ذلك نوع آخر من البلاطات، تزينه زخارف نباتية أو أشكال مجردة لنباتات لا صلة لها بالطبيعة؛ ونرى مثل هذه الرسوم على بلاطات أو تربيعات من الخزف متأخرة في تاريخها حوالي عشرين عاما عن المجموعة السابقة. ويمكن اعتبار ما عثر عليه من البلاطات في دمغان من أروع أنواع الخزف ذي البريق المعدني من حيث دقة الرسوم وجمال الزخرفة، على أنه يرجع نسبتها على صناعة قاشان. وزادت أهمية اللونين الأزرق الزهري والأزرق الفيروزي في رسوم خزف قاشان ذي البريق المعدني في أواخر القرن الثالث عشر، إذ استخدما في تغطية مسطحات كبيرة. وبلغ ذلك الأسلوب ذروته في بداية القرن الرابع عشر، ويمثله بمتحف المتروبوليتان عدد من البلاطات والسلاطين الجميلة.

ثم أخذت العناصر الطبيعية في ختام القرن الثالث عشر تغزو رسوم الخزف ذي البريق المعدني. وأخذ الفنانون يمارسون رسوم التعبيرات المجردة من التفريعات النباتية والمراوح النخيلية بطريقة مختلفة، فرسموها نباتات نامية وأضافوا إليها هنا وهناك بعض الأوراق كما يرى في عدد من بلاطات المحاريب تاريخها حول عام ١٣٠٠ محفوظة بمتحف المتروبوليتان. ونجد بين التفريعات النباتية التي تزين هذه البلاطات رسوم طيور واقفة أو محلقة، وهي من التعبيرات التي عرفناها في بلاطات قاشان في القرن الثالث عشر. وفي المتحف ذاته سلطانية كبيرة عميقة ترجع إلى بداية القرن الرابع عشر، نرى فيها أمثلة من التعبيرات السابقة، فضلا عن ازدحامها بالأوراق النباتية الطبيعية. واستمر شائعا في تزيين الأواني والبلاطات، رسم الصور الآدمية في الموضوعات المختلفة كمناظر الحياة اليومية والقصص الأسطورية. وفي المتحف كذلك طاسة مهمة ترجع إلى حوالي عام ١٣٠٠ ويزينها رسوم أشخاص جالسين بملابس مغولية بعض الشيء، تحيط بهم نباتات وأوراق طبيعية. ويوجد به أيضا عدد من البلاطات تزينها موضوعات آدمية ومؤرخة من نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر.

وتمتاز هذه البلاطات بالجمع بين الزخارف البارزة وزخارف البريق المعدني، في حين اقتصرت الزخارف البارزة فما مضى على الزخارف الكتابية. وأجمل بلاطات هذا النوع تصور منظرا من الشاهنامة يمثل بهرام جور راكبا جملا ومن خلفه ازده، تعزف له على العود، وهما خارجان لصيد الغزلان (شكل ١٣١).

والزخارف البارزة هنا مرسومة بالبريق المعدني باللون الأزرق الزهري والفيروزي والذهبي الداكن. ويبدو التأثير الصيني واضحا في عدد من البلاطات المؤرخة من القرن الرابع عشر، وتوجد واحدة منها ضمن مجموعة خاصة بنيويورك، وعليها اسم الخزاف يوسف بن علي بن محمد بن أبي طاهر، وهي تشبه بلاطات أخرى عديدة مؤرخة بين عامي ١٣١٠، ١٣١١. وهذا الخزاف هو نفسه صانع محراب من سنة ١٣٠٥ محفوظ بمتحف الهرميتاج بلننجراد، ومحراب آخر من سنة ٧٣٤ هـ (١٣٣٣- ١٣٣٤) م محفوظ بمتحف طهران وقد جاء إليه من مسجد بمدينة قم. ويوسف هذا، ابن للفنان القاشاني الذي صنع محراب فرامين عام ١٢٦٤ وأخ للمؤلف الذي كتب رسالته عن صناعة الخزف في قاشان سنة ١٣٠١. ويزين وسط بلاطات عامي ١٣١٠، ١٣١١ أشكال من الزخارف النباتية التقليدية، أما الحافة العليا فتزينها رسوم طبيعية من نبات وأوراق عود الصليب الصيني الأسلوب. ونرى تلك النباتات الطبيعية إلى جانب رسوم الطيور على حافة بلاطة في متحف المتروبوليتان مؤرخة عام ٧٠٧ هجرية (١٣٠٨).

ويشهد مثل هذا الجمع بين التقاليد القديمة والتعبيرات الجديدة على محرابين صغيرين بالمتحف ذاته، سجل على أحدهما إمضاء حسن بن علي بن أحمد بابويه "أي البناء". وهناك مجموعة متأخرة من البلاطات النجمية الشكل اقتصرت زخارفها في الغالب على العناصر الطبيعية؛ من بلاط بالمتحف البريطاني مؤرخة ٧٢٩هجرية (١٣٢٨- ١٣٢٩)، وعليها رسوم بارزة لنباتات طبيعية بالبريق المعدني الذهبي

اللون، أما الكتابة التي تشغل حافتها فقد تركت على حالها وسط أرضية باللون الأزرق الزهري. وغالبا ما نرى رسوم الطيور والحيوانات وسط الأشكال النباتية. وغدت رسوم العنقاء الصينية من الموضوعات المفضلة عند الفنانين ونرى ذلك في بلاطة جميلة مربعة بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٣٢) وهي ملونة بالبريق المعدني البني والأزرق الزهري والأزرق الفيروزي. والتعبيرات الزخرفية التي على هذه البلاطة، مستعارة كلها من الفن الصيني، ويعتبر ذلك من مميزات الفن الإيراني خلال القرن الرابع عشر وما تلاه.

وصاحب هذا التطور في الموضوعات الزخرفية تدهور تدريجي في صناعة البريق المعدني ثم في الموضوعات الزخرفية ذاتها. ويبدو هذا واضحا في مجموعة من البلاطات تؤرخ بين عامي ١٣٣٧، ١٣٣٨. ويدل ما عليها من كتابات أنها من صناعة قاشان، مثال ذلك: بلاطة نجمية بالمتحف البريطاني، وبلاطة بمتحف مدينة قم، وبلاطات أخرى بالمجموعات الفنية الخاصة. ونرى على بعض تلك البلاطات رسوم أشخاص بملابس مغولية خالصة تشبه ما عرفناه من رسوم عدد من مخطوطات الشاهنامة في القرن الرابع عشر.

واستمرت صناعة الأواني والبلاطات المرسومة فوق الدهان في العصر المغولي، غير أن ألوانها اقتصرت على الأبيض والأحمر والذهبي فوق طلاء أزرق زهري أو أزرق فيروزي. ثم قل استخدم خزف "مينائي" المتعدد الألوان ذي الموضوعات الآدمية، في النصف الثاني من القرن

الثالث عشر، وحل محله تدريجيا الخزف ذو البريق المعدني. وبمتحف المتروبوليتان عدد من الأواني والبلاطات المهمة من خزف "مينائي" يرجع تاريخها إلى النصف الثاني للقرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر، من ذلك سلطانية وإبريق تزينهما رسوم تفريعات وأقراص دائرية على أرضية باللون الأزرق الزهري، ويمكن نسبتهما إلى القرن الثالث عشر. وبمجموعة مور بلاطة نجمية الشكل وأخرى مربعة ذات لون أزرق زهري (شكل ١٣٣) ترجعان إلى بداية القرن الرابع عشر، ويحتمل أن يكونا من أحد المحاريب. والكتابة البارزة التي تزين البلاطة الموضحة في الشكل السابق تقوم على أرضية من التفريعات النباتية البيضاء. أما الحافة العليا للبلاطة فتزينها أوراق طبيعية لنبات عود الصليب وهي تشبه مثيلاتها على البلاطات ذات البريق المعدني في بداية القرن الرابع عشر. ويزين البلاطات النجمية الشكل، نفس العناصر الطبيعية ويضاف إليها أحيانا رسوم طيور محلقة، وهذه ظهرت أشكالها في عدد كبير من الأواني والبلاطات. وكانت الأجزاء المذهبة من الشكل لا ترسم بماء الذهب بل بإضافة رقائق من الذهب وذلك من الأساليب الصناعية التي عرفتها قاشان. وتذكر الرسالة التي عرضت لتاريخ صناعة الخزف بقاشان سنة ١٣٠١ أن رقائق الذهب كانت تقص بمقراض أو مقص إلى قطع صغيرة ثم تلصق بمادة غروية على البلاطة ثم تصقل بعد ذلك بالقطن.

الفسيفساء:

شاع في العصر المغولي في إيران أسلوب جديد في صناعة الخزف هو الفسيفساء الخزفية، وتتلخص هذه الطريقة في أن الموضوع الزخرفي يتكون –كطريقة الفسيفساء المعروفة – من عدد من الوحدات الصغيرة المختلفة الشكل والحجم، والمقطوعة من لوحات كبيرة من الخزف المدهون بالألوان. ثم تجمع القطع التي يتكون منها الشكل بعضها إلى بعض بملاط يصب عليها من الخلف فيملأ جميع تجاويفها. ويرجع هذا النوع من الخزف إلى ما عرف قديما بإيران والعراق، حيث زخرفت المباني بالطوب والمطلي. ثم تطورت هذه الصناعة تدريجيا، نتيجة للرغبة في الحصول على أشكال أكثر إتقانا وأكثر تعددا في الألوان.

ويعتبر السلاجقة أول من زاول صناعة الفسيفساء الخزفية، كما تشهد بذلك عمائرهم بمدينة قونية بآسيا الصغرى في القرن الثالث عشر، إذ زينت مساجد عديدة من الداخل كمسجد لرندة وباي حاكم وصرجالي كما زينت بعض المحاريب بالفسيفساء الخزفية، وقام بهذا العمل خزافون إيرانيون. ثم بلغ هذا الأسلوب غاية مراحل تطوره في القرن الرابع عشر ولم يقف الخزافون الإيرانيون عند حد إتقان ما عرفوه من هذا الأسلوب فحسب، بل أدخلوا على ذلك ألوانا جديدة ظلت تستعمل قرونا عديدة. ويعد ضريح أولجايتو (١٣١٠م) بمدينة سلطانية، وبعض

العمائر في نتانز ويزد وفرامين من أقدم الأمثلة المعروفة التي غطيت بها مساحات كبيرة في الداخل والخارج بالفسيفساء الخزفية.

وقد بلغت الفسيفساء الخزفية آخر مراحل تطورها في مدينة أصفهان كما يستدل على ذلك من كثير من آثارها. ومن أهم تلك الآثار مسجد ضريح بابا قاسم الذي شيده سليمانِ أو الحسن طالوت الدمغاني عام ١٣٤٠- ١٣٤١م.

ويحتوي المسجد على محراب من الفسيفساء الخزفية به رسوم تفريعات نباتية جامدة باللون الأبيض واللون الأزرق الفاتح والداكن. وعلى مقربة من مسجد ضريح بابا قاسم، توجد المدرسة الأمامية (٧٥٥ هجرية- ١٣٥٤م)، وتزينها زخارف من أشكال هندسية وأشرطة كتابية مصنوعة من الفسيفساء الخزفية. ولهذه المدرسة محراب رائع محفوظ الآن بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٣٤). ويتمثل فن الفسيفساء الخزفية في العصر المغولي في زخارف محراب تلك المدرسة وتتألف تلك الزخارف من أشرطة من الآيات القرآنية مكتوبة بالخط الكوفي والخط الثلث، كما يشتمل على تفريعات نباتية وأشكال هندسية متشابكة؛ وتبدو هذه التفريعات أكثر روعة وإتقانا في رسوم المحراب وخصري العقد. واستخدمت في رسوم المحراب الألوان: الأبيض والأزرق الفيروزي والأزرق الزهري، والأصفر الذهبي والأخضر القاتم، أما الأرضية فمعظمها باللون الأزرق الزهري؛ ولهذا اللون تأثير كبير في إخفاء ما في الأشكال المرسومة من الجمود الذي يمتاز به الأسلوب المغولي. ومن التعبيرات

التي كثر استخدامها في الأسلوب المغولي، النباتات الطبيعية وبراعم اللوتس، ولكن هذه التعبيرات قليلة الاستعمال في ذلك المحراب. ويظهر آخر ما وصل إليه أسلوب الفسيفساء الخزفية من تطور في القرن الرابع عشر، في المسجد الجامع بأصفهان ومسجد يزد ومحرابه الفخم الذي يرجع إلى عام ١٣٧٥م.

٦ـ خزف إيران في العصر التيموري (القرن ١٥).

لم يصلنا غير قليل من الخزف الإيراني من عصر التيموريين. على أن ما نعرفه منه – وهو نفسه استمرا لبعض الأساليب المغولية من حيث الزخرفة وأسلوب الصناعية – إنما يدل على مقدار ما أصاب صناعة الخزف من تدهور ملحوظ زمن التيموريين. وإذا رجعنا إلى ما صور من الأواني الخزفية في مخطوطات القرن الخامس عشر، رأينا التأثير الصيني واضحا جدا في العصر التيموري. ويظهر من بعض القطع المصورة ما يرجع نسبتها إلى الصين لأنها من نوع البورسلين المعروف؛ بينما يبدو من صور قطع أخرى – لم يصلنا منها غير القليل – أنا صنعت بإيران تقليدا للبورسلين الصيني. وبمتحف المتروبوليتان سلطانية يمكن إرجاعها إلى نهاية القرن الخامس عشر، وهي ذات جدار رقيق أبيض وعجينة رملية، ويزينها رسم تنين صيني وشخص مديد القامة باللون الأسود ومنظر طبيعي به سحب زرقاء بطريقة تخطيطية.

وقد وصلتنا من القرن الخامس عشر مجموعة من الصحون والسلاطين مرسومة بزخارف وتفريعات نباتية باللون الأسود تحت طلاء أخضر أو أزرق فيروزي، ومصدر هذه الأواني قرية كوبجي بإقليم داغستان (انظر الفقرة د- قسم ٧ – فصل ١٠). وتضم مجموعة كليكيان بمتحف فكتوريا وألبرت عددا من تلك الأواني تزينها رسوم نباتات وأشكال هندسية مؤرخة: ٨٧٣، ٨٧٨، ٨٨٥، ٩٠٠ هجرية (١٤٦٨- ١٤٧٣- ١٤٨٠- ١٤٩٥). وفي متحف المتروبوليتان كذلك عدد من السلاطين التي تمثل هذا النوع (شكل ١٣٥).

ويرى البعض اعتبار هذا النوع المؤرخ في القرن الخامس عشر، وكذا الأمثلة المتأخرة منه في القرنين السادس عشر والسابع عشر، من صناعة داغستان. ويحتمل كذلك أن يكون مستوردا من صميم بلاد إيران. وأن تكون أذربيجان هي موطن صناعته بالذات.

استمر الخزافون الإيرانيون في القرن الخامس عشر يستخدمون الفسيفساء الخزفية، إلا أنهم زاولوا صناعتها على مساحات أوسع مما كان متبعا في القرن الرابع عشر، ولا يزال بإيران عدد من المساجد والأضرحة المزخرفة جدرانها بالفسيفساء الخزفية من الداخل والخارج. واستخدمت في ذلك تعبيرات زخرفية متعددة تشتمل على نباتات وأوراق وتفريعات ووريدات، مرسومة داخل جامات مفصصة. ولون الأرضية أزرق زهري براق، أما الأشكال المرسومة فباللون الأبيض أو الأصفر أو الأزرق الفيروزي أو الأخضر، إلى جانب الأسود الأرجواني الفاتح. ومن أشهر

آثار القرن الخامس عشر ذات الزخارف البديعة من الفسيفساء الخزفية، الجامع الأزرق في تبريز؛ وقد بناه جهان شاه (١٤٣٧- ١٤٦٧) من أسرة الشاه السوداء التركمانية. وتزدحم مدينة أصفهان بوجه خاص بكثير من آثار القرن الخامس عشر المزدانة بالفسيفساء الخزفية، ومن أهمها وأجملها مدخل ضريح درب الإمام الذي أكمل عام ١٤٥٣ في عهد جهان شاه. وفي سمرقند مثل تيموري جميل لهذا النوع هو ضريح تيمور نفسه، بناه محمد الأصفاني عام ١٤٣٤م. وفي مشهد وفي شهري سابز (كش)، قصر لتيمور بنا جزء منه عام ١٤٩٥- ١٤٩٦م. ومعنى هذا أن فن الفسيفساء الخزفية عرف في كل أنحاء إيران وأنه لم يكن قاصرا على مركز بذاته على الرغم مما أصابته أصفهان وحدها من شهرة فائقة في صناعته.

٧ـ رخزف إيران في العصر الصفوي (القرن ١٦ـ ١٨).

(أ) **تقليد البورسلين:**

يمكن تقسيم خزف العصر الصفوي إلى مجموعتين: إحداهما عليها زخارف صفوية الأسلوب وتشبه ما زينت به المخطوطات والأبسطة والمنسوجات؛ والثانية جاءت تقليدا لخزف البورسلين الصيني في عهد أسرة منج، إذ استمر الخزافون الإيرانيون في القرن السادس عشر يحاولون إنتاج ذلك النوع الصيني الأصيل لما شاهدوه من تعشق حكم الصفويين له. ودليل ذلك أن الشاه عباسا (١٥٨٧- ١٦٢٨م) استقدم عددا من صناع الخزف الصينيين كما استورد كميات كبيرة من البورسلين

من بلاد الصين إلى إيران. وكانت زخارف الأواني في النصف الأول من القرن السادس عشر فقط، صينية الأسلوب مثلما كانت في العصر التيموري. وصنعت الأواني ذاتها من مادة لينة قليلة الاحتمال بنية اللون تشبه النوع المعروف باسم خزف "جوبجي". وفي متحف المتروبوليتان صحنان من الإنتاج المبكر لهذا النوع تزينهما موضوعات صينية رسمت بالأسلوب الإيراني. ونجح الخزافون الإيرانيون قرب نهاية القرن السادس عشر، ومن المحتمل في عصر الشاه عباس نفسه، في إنتاج خزف قريب الشبه بالبورسلين الصيني وإن لم يبلغ مبلغه من القوة والصلابة. ووصل التقليد من البراعة والدقة في بعض الأحيان درجة تعذر معها الحكم بأنه من صناعة إيران أم الصين، هذا إلى جانب وجود أحرف صينية زائفة بأسفل الأواني في أغلب الأحيان.

ويختلف هذا البورسلين الصفوي المقلد من حيث قيمة الموضوع الزخرفي وأسلوبه. وترجع أحسن قطعة المؤرخة إلى نهاية القرن السادس عشر والقرن السابع عشر، ثم دب إليه الضعف والتدهور تدريجيا ابتداء من القرن الثامن عشر. وتألفت الزخارف التي زينت تلك الأواني من الموضوعات الصينية والتعبيرات الإيرانية؛ كما يتضح من ثلاث زجاجات جميلة بمتحف المتروبوليتان يزين اثنين منها رسم طيور (أبو حديج) وزخارف نباتية داخل جامات باللون الأزرق والبني (شكل ١٣٦). وتتكون الزخرفة عادة من منظر طبيعي صيني يضم رسوم طيور وحيوانات ورموز صينية ومجموعات من السحب تشبه المعروف عن البورسلين الصيني من عهد أسرة منج. وقد وصل إلينا عدد كبير من القطع المؤرخة

من القرنين السابع عشر والثامن عشر؛ من ذلك إبريق بالمتحف البريطاني مؤرخ عام ١٠٢٥ هجرية (١٦١٦) م وعليه نص يدل على أنه من صناعة يزد. ويذكر الرحالة شردان الذي زار إيران في القرن السابع عشر أن أجود أنواع الخزف الإيراني كانت تصنع في شيراز ومشهد ويزد وكرمان، وأن خزف بلاد إيران بلغ من النقاوة والجودة والشفافية ما بلغه البورسلين الصيني. ونرى في كثير من القطع، وعلى الأخص ما يرجع إلى القرن الثامن عشر أن اللون الأزرق أقل صفاءً في الأواني الإيرانية منه في الأواني الصينية، إذ تميل في الأواني إلى الأزرق الداكن أو الأسود. وأما الموضوعات الزخرفية فيحدها خط واضح ثقيل، ولم يكن هذا الأسلوب معروفا في صناعة البورسلين الصيني.

ولم يقتصر تقليد الخزف الإيراني للخزف الصيني على نوع البورسلين الأبيض بل جاوز ذلك إلى نوع آخر اسمه خزف السيلادون، الذي عمل منه الفنانون الإيرانيون الأواني والصحون وزينوها بطبقة رقيقة بيضاء من الزخارف النباتية والأغصان المزهرة.

وهناك مجموعة من الخزف الأبيض، تقليد البورسلين، أغلبها من القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر تنسب إلى جمبرون وهو ثغر إيراني على الخليج الفارسي؛ ولكن لما كان هذا واحدا من مراكز التصدير فإنه يبعد أن يكون موطنا لصناعة هذا النوع من الأواني. وتتكون مجموعة جمبرون عادة من سلاطين عميقة ذات قواعد تختلف بين القصر والطول، أما زخارفها المثقوبة فمملوءة بالطلاء وهو أسلوب معروف

بإيران في العصور السابقة (انظر الفقرة أ قسم ٢- فصل ١٠). واستخدمت هذه الطريقة في زخرفة عدد من القطع رسمت عليها موضوعات نباتية باللونين الأزرق أو الأسود.

(ب) **الخزف ذو الزخارف المرسومة بالبريق المعدني**:

امتاز الخزف ذو البريق المعدني من بين أنواع الخزف الإيراني في عصر الصفويين، إذ أخذ في الانتعاش في عهد الشاه عباس على أيدي خزافي أصفهان وغيرهم، بعد ما أصابه من تدهور في القرن الخامس عشر. وخلف لنا هذا العصر أنواعا من الزجاجات الكمثرية الشكل ذات الرقبات المسحوبة، وكثيرا من السلاطين والقدور والأقداح الصغيرة المزدانة برسوم البريق المعدني المتعدد الألوان، كالذهبي والبني والأحمر النحاسي، على أرضية بيضاء أو صفراء أو زرقاء داكنة أو فاتحة. وبعض زجاجات ذلك النوع ذات فصوص أو أضلاع وتختلف في ألوانها وزخارفها بعضها عن بعض (شكل ١٣٧) ويمكن القول إجمالا أن الزخارف إيرانية بحتة إلا أنها قاصرة على الأسلوب الصفوي. ومن الموضوعات الشائعة: رسم المناظر الطبيعية ذات الطيور والحيوانات والنباتات بطريقة حرة سريعة تعبيرية. وفي مجموعة مور بمتحف المتروبوليتان صحن وسلطانية جمعا بنجاح بين الزخارف الزرقاء المغبرة، المرسومة تحت الطلاء ورسوم البريق المعدني، ويعتبران مثلا لكثير من نوعهما.

(ج) **الخزف المرسوم:**

جاء فيما تقدم أن أنواع الخزف الإيراني، تقليد البورسلين والسيلادون، زينت بموضوعات زخرفية إيرانية وصينية على السواء. أما القطع ذات اللون الواحد فأكثرها باللون الأزرق، وإن كان منها ما لون بالبني الداكن أو غيره. ويضاف إلى اللون الأزرق أحيانا أخرى مثل الأخضر الزيتوني والبني المائل إلى الحمرة، واستخدم هذا الأخير كبطانة رقيقة على الإناء. وتنسب أشكال هذه الأواني إلى كرمان وشيراز وأصفهان، وهي غنية بأوراقها النباتية عادة، كما يتضح ذلك من صحنين ضمن مجموعة مور.

على أن براعة الخزفيين في العصر الصفوي تجلت فيما أبدعوه من بلاطات كبيرة لزخرفة الجدران وتغشيتها، وأول ما استخدم ذلك في عصر الشاه عباس، وإن لم يمنع هذا من سابق معرفة به. على أن استخدم تلك البلاطات لم يكن معناه توقف إنتاج الفسيفساء الخزفية، بل أنهما كثيرا ما استخدما معا في زخرفة بناء واحد، مثلما يرى بجامع الشيخ صفي الدين بأردبيل. وفي متحف المتروبوليتان ثلاث حشوات من هذا النوع من البلاطات (شكل ١٣٨)، وبمتحف فكتوريا وألبرت ومتحف اللوفر أمثلة أخرى منها. والمعتقد أن تلك البلاطات جاءت من قصر جهل ستون الذي بناه الشاه عباس بأصفهان. ويذكر ديولافوي، أنه كانت تزين قصر جهل ستون رسوم حائطية لا بلاطات من الخزف، وإن تلك البلاطات جاءت من أحد الأكشاك التي كانت بأطراف حديقة

القصر أو من "شهر باغ" حيث كانت ترقب منه سيدات البلاط ما يجري خارجه بالطرقات. واختفت الآن من إيران معظم تلك الأكشاك الملكية إلا أننا نرى مما صور منها في وقت سابق، بعض زخارف البلاطات الشبيهة بمثيلاتها بمتحف المتروبوليتان. والمناظر التي على البلاطات تتضمن موضوعات مصورة منقولة عن الرسوم الحائطية المعاصرة التي أبدعها الفنان رضا عباسي.

وتشتمل صورها على مناظر حفلات بالحدائق يظهر وسطها سيدات البلاط وفي خدمتهن غلمان وفتيان في زي صفوي فاخر وأحيانا في زي أوربي هولندي (شكل ١٣٨). والألوان المستخدمة هنا هي: الأصفر والأزرق الزهري والفيروزي والأخضر والبني والأرجواني الفاتح مع تحديدات باللون الأسود على أرضية بيضاء. ولم تقتصر صناعة هذه البلاطات الحائطية على أصفهان بل صنعت، كما هو معروف، في أردبيل بشمال غرب إيران حيث غلبت على رسومها الزخارف النباتية المزهرة. واستمرت صناعة البلاطات بأصفهان وشيراز القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر. غير أن رسومها وألوانها كانت أقل في جمالا وبهجة، ثم أخذت بوادر الضعف تدب إلى هذه الصناعة منذ القرن الثامن عشر.

(د) خزف كوبجي:

وهناك نوع من الخزف الصفوي يسمى "خزف كوبجي" نسبة إلى قرية كوبجي بجبال داغستان بالقوقاز وهي التي عثر بها على معظم

أمثلته. ويمكن تقسيم هذا النوع إلى مجموعتين: إحداهما رسمت زخارفها باللون الأسود تحت طلاء أزرق أو أخضر، والثانية ذات ألوان متعددة ومرسومة تحت طلاء شفاف توجد به بقع بنية في أكثر الأحيان. والمجموعة الأولى شديدة الشبه بالخزف التيموري الذي عثر عليه بإقليم داغستان (انظر قسم ٦– فصل ١٠) إلا أنه يزيد عنه في استخدام أشكال متعددة من بينها رسوم نباتات وتعبيرات لولبية تحاكي رسوم السحب الصينية المحورة والمعروفة في الفن الصفوي. أما المجموعة المتعددة الألوان فرسومها أغنى من المجموعة الأولى. ويزيد في حيوية المناظر الطبيعية الصفوية الأسلوب، وجود رسوم الأشخاص والطيور والحيوانات بين الأشجار والحيوانات التي شاع استخدامها في زخرفة هذا النوع من الخزف. وتقتصر زخارف بعض القطع (شكل ١٣٩) على رسوم نصفية لرجال أو نساء تتوسط الآنية وتحيط بها تفريعات نباتية مزهرة. ورسمت الموضوعات الزخرفية بحرية واضحة روعي فيها إلى حد كبير قيامها بوظيفة زخرفية بحتة. وتنحصر ألوانها في الأبيض والأصفر والأزرق والأخضر والأسود والبني والبرتقالي. وكان في اللونين والبرتقالي بنوع خاص، كثافة تجعل الرسم بارزا نوعا ما. ويرجع خزف كوبجي كغيره من أنواع الخزف الصفوي، إلى نهاية القرن السادس عشر والقرن السابع عشر. ومع أن معظم ما عثر عليه من هذا الخزف وجد بقرية كوبجي إلا أنه يصعب اعتباره من إنتاجها المحلي. والراجح أنه من صناعة إقليم إذربيجان بإيران حيث توجد تبريز، أهم المراكز الفنية المعروفة. وإذن فإن

خزف كوبجي يمثل أسلوبا صفويا إقليميا، قلد أجود الأنواع المصنوعة بأصفهان وغيرها من مراكز صناعة الخزف.

٨ـ الخزف المصري في عصر الطولونيين (القرن٩).

أمدتنا أطلال مدينة الفسطاط (مصر القديمة) منذ وقت طويل بنماذج لفنون خزف الشرق الأدبي، تطوي المدة بين العصر القبطي والقرن السادس عشر؛ وبالطبع لم يكن كل ما عثر عليه من صناعة مصر، إذ أن أكثره مستورد من العراق وسوريا وتركيا وإيران.

هناك صلة قوية بين أقدم ما وصلنا من الخزف من الفسطاط وغيرها من الأماكن المختلفة بمصر، وبين مراحل تطور ذلك الفن في جميع بلاد الشرق الأدبي، وعلى الأخص في العراق وإيران. وأبدع ما وصلنا من أنواع الخزف المدهون أو المطلي هو المصنوعة زخارفه من البريق المعدني. ويرى البعض أن جميع قطع هذا النوع من صناعة مصر، بل يذهب البعض إلى أبعد من ذلك فينسب ما عثر عليه من خزف بالبريق المعدني في العراق وإيران إلى مصر. وفي تلك النظرية مغالاة ظاهرة لا تقل عن النظرية الأخرى القائلة أن معظم ما يرجع إلى العصرين العباسي والطولوني من خزف بالبريق المعدني مستورد من الخارج. ولا جدال في أن مصر صنعت الخزف ذا البريق المعدني، بدليل ما وجد بالفسطاط من قطع كثيرة تالفة وقت صناعتها، وهذه القطع إما برتقالية اللون أو مائلة إلى الحمرة وعليها بريق معدني ذهبي مائل إلى الاخضرار

عادة. ورسوم الأشخاص والموضوعات التي تزين تلك القطع، وثيقة الصلة بمثيلاتها على الخزف الإيراني في القرن التاسع. ولا شك أن هذا الأخير أوحى بالكثير من الموضوعات للخزف المصري، فنرى في بعض القطع المصرية رسوما هندسية مألوفة في خزف العراق وإيران.

وصلتنا من العصر الطولوني قطع قليلة كاملة يملك متحف المتروبوليتان منها آنية صغيرة خشنة السطح مائلة إلى الحمرة، وتجتمع فيها الصفات التي تميز منتجات الفسطاط المدهونة بطلاء قلوي، والمزينة بزخارف منقولة عن الأواني العراقية من القرن التاسع. وهذه الزخارف عبارة عن نقط ودوائر ذات مركز واحد وأنصاف دوائر مرسومة ببريق معدني ذهبي اللون.

٩ـ خزف مصر وسوريا في العصر الفاطمي (القرن ١٠ـ١٢).

بلغ فن الخزف المصري في عهد الفاطميين درجة عالية غير عادية، ويمكننا إجمالا أن نقسمه إلى مجموعتين: المجموعة الأولى ذات رسوم منقوشة تحت طلاء من لون واحد، والثانية ذات زخارف بالبريق المعدني. وقطع المجموعة الأولى ذات طلاء أخضر أو أزرق أو بني محمر أو أرجواني؛ وتعتبر تلك الألوان تقليدا للخزف الصيني من عهد أسرة سنج. أما الرسوم المحفورة فتشبه رسوم الخزف ذي البريق المعدني من حيث أنها ذات طابع فاطمي.

وتختلف الأواني ذات البريق المعدني في رقة جدارها؛ وكانت تغطي بطلاء أبيض يرسم عليه ببريق معدني وضاء باللون الذهبي أو البني. وتتكون زخارفها المزدحمة من موضوعات آدمية ورسوم طيور وحيوانات على أرضية من الزخارف النباتية. وفي بعض الأحيان تكون الزخارف مجرد حليات نباتية أو تفريعات من المراوح النخيلية كما في زهرية جميلة بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٤٠). ومتحف الفن الإسلامي بالقاهرة غني بالأمثلة الجميلة من قطع الخزف الفاطمي الكاملة ذات البريق المعدني، والتي عثر على معظمها بالفسطاط.

ويحمل الكثير من تلك القطع أسماء صانعيها على ظواهر قاعدتها، وفي طليعتهم سعد ومسلم. والراجح أن قمائن أو أفران هذين الفنانين كانت بالفسطاط.

وتبدو الصلة واضحة بين ما أنتجه سعد ومدرسته وبين الخزف ذي البريق المعدني فيما قبل العصر الفاطمي ولاسيما في رسوم الحيوانات. ومما يميز أسلوب هذه المدرسة براعة الفنان في استخدام فرشاته والدقة الملحوظة في إتقان رسوم الأشخاص والحيوانات فوق الأرضية النباتية المتقنة. وتمثل تلك المدرسة مدى تطور الأسلوب الفاطمي في القرن الحادي عشر. ومن أهم القطع الجميلة المعروفة مما صنع الفنان سعد، سلطانية بمجموعة كليكيان بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن، عليها رسم شخص يحمل في يده مشكاة أو مبخرة على الأرجح. ويختلف إنتاج الفنان مسلم عن سعد في اهتمام الأول بوضوح الرسم وفخامته وفي

الانصراف عن التفاصيل. وثمة سلطانية من إنتاج مسلم معارة من والتر هوسر لمتحف المتروبوليتان، يزينها رسم بالبريق المعدني الذهبي لنسر نشر جناحيه فغطى فراغ الإناء. ويمكن إرجاع هذه السلطانية وبعضا آخر من إنتاج سعد إلى نهاية القرن العاشر. وبمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة قطعة من إناء عليها اسم الخليفة الحاكم (٩٩٦- ١٠٢١م). وينسب إلى هذا العصر عدد من الأواني من بينها صحن بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة يزينه رسم ديك، وسلطانية بمجموعة علي باشا إبراهيم عليها رسم فيل، وكتابة تشير إلى أنها من عمل إبراهيم بمصر (مصر القديمة).

صنعت سوريا كذلك أنواعا من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، إذ عثر هناك على عدد من أحسن أنواع القطع المعروفة منه. ولدى متحف اللوفر سلطانيتان من صناعة سوريا: إحداهما يزينها رسم أرنب بري؛ وقد وجدت بمنزل بقرية مرة قرب حلب، ويزين الثانية — وعثر عليها بدمشق – أشكال "اللوتس" وكتابات عربية ضعيفة. ووجدت بمدينة الفسطاط بقايا قطع بالبريق المعدني من صناعة سوريا وهي تختلف اختلافا واضحا عن مثيلاتها من الأواني المصرية الصميمة؛ فعجينة تلك القطع سمنية اللون أو رمادية فاتحة بدلا من اللون البرتقالي الذي يميز خزف الفسطاط. وامتازت المدرسة السورية باستخدام اللون الأزرق الفيروزي في طلاء الأرضية. وبمتحف المتروبوليتان عدد من القطع يمكن نسبتها إلى سوريا، منها سلطانية كاملة عليها زخارف تشبه الحروف الكوفية وزخارف نباتية بالبريق المعدني المخضر على أرضية

أرجوانية فاتحة، كما يوجد جزء من سلطانية عليه رسم طائر وسط زخارف نباتية بأسلوب فاطمي واضح.

١٠ـ الخزف المصري والسوري في عصر الأيوبيين والمماليك (القرن ١٢ـ١٥).

جرى الخزافون المصريون والسوريون، في نهاية القرن الثاني عشر على استخدام الأشكال الزخرفية والأساليب الصناعية التي عرفها العصر الفاطمي. ويبدو هذا واضحا بصفة خاصة في الأواني المدهونة بطلاء من لون واحد تقليدا لنوعي البروسلين والسيلادون الصيني، وكانا من الأنواع الشائعة جدا في مصر. وعلى حين يختفي استخدام البريق المعدني تماما في مصر – بعد أن كان هو الطريقة السائدة في الزخرفة في العصر الفاطمي – فإننا نرى استمرار استخدامه في سوريا في العصرين الأيوبي والمملوكي. وتضم مجموعة الكونتيسة دي بيهاج بباريس، زهرية مهمة من صناعة سوريا عليها رسوم من بريق معدني ذهبي فوق أرضية زرقاء وعليها كتبة نصها: "صنعها الأسد الإسكندري، يوسف في دمشق". وتتكون زخارف تلك القطعة من كتابات كوفية بحروف كبيرة على أرضية جميلة من التفريعات النباتية. وهذه التعبيرات من مميزات رسوم الخزف الذي عثر عليه بسوريا والفسطاط في القرن الثالث عشر. ثم استمر إنتاج هذا النوع من الخزف ذي البريق المعدني زمن المماليك في القرن الرابع عشر، واستخدمت في زخرفته التفريعات النباتية والطيور المحاكية للطبيعة.

ومعظم الأواني في الشرق الأدنى خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر – وإلى ما بعد ذلك بقليل – من النوع المرسومة زخارفه تحت طلاء شفاف. واللون السائد هو اللون المخضر كما استخدم أحيانا اللون الفيروزي. وعثر بمصر على بقايا من هذا النوع، كما عثر على بقايا منه ببلاد سوريا مثل بعلبك ودمشق والرقة والرصافة. وتتشابه مادة الأواني وموضوعات الزخرفة في الخزفين المصري والسوري حتى ليصعب أن نقرر ما إذا كان الإناء من صناعة مصر أم مستورد من الخارج. غير أن إمضاءات الصناع وما وجد من قطع عديدة تالفة، يؤيد أن معظم ما عثر عليه بمدينة الفسطاط وبغيرها من المواضع، من صناعة مصر، على الرغم من قيام تلك الصناعة على أيدي فنانين وفدوا إلى تلك الديار من سوريا وإيران وعملوا بمصانعها وفق الأساليب التي سادت بلادهم.

ونجد في مخلفات العصر الأيوبي تقليدا لخزف الرقة والرصافة والري، ولا بد أن تكون تلك الأواني المقلدة من صناعة مصر كذلك، بدليل ما وجد تالفا منها حول القمائن والأفران. واقتبس فنانو العصر الأيوبي الرسوم الحيوانية المحورة التي زينوا بها الكثير من منتجاتهم، عن رسوم الفن السلجوقي الذي تأثرت به جميع الفنون والصناعات ببلاد الشرق الأدنى. على حين نرى في الخزف ذي الزخارف المرسومة باللونين الأسود والأزرق من العصر المملوكي، ما يذكرنا بفنون الخزف الإيراني في ختام القرن الثالث عشر والقرن الرابع عشر، وعلى الأخص ما أنتجته ساوه وسلطان آباد والري. وبمتحف المتربوليتان صحن من

سوريا يتوسطه طائر ومن حوله زخارف نباتية نلمح فيها بوضوح آثر الفن الإيراني (شكل ١٤١).

ويزين بعض السلاطين والزهريات المملوكية، سواء أكانت من صناعة مصر أم صناعة سوريا، زخارف من الكتابة العربية المورقة، على أرضية منقطة ومنتظمة في أشرطة أو داخل فصوص. وبمجموعة مور بمتحف المتروبوليتان قدر تمثل الخزف المملوكي في القرن الرابع عشر، وتتكون زخرفتها الرئيسية من كتابات عربية كبيرة الحروف – تتضمن تمنيات طيبة لصاحب التحفة – على أرضية نباتية مورقة. ثم شاع في القرن الرابع عشر الجمع بين تلك التعبيرات وبين النباتات الطبيعية الصينية الأصل التي يقف فوق أغصانها طائر هنا أو هناك. وعرفت مثل تلك الأشكال والموضوعات الزخرفية في الخزف الإيراني، ولاسيما في النوع المعروف باسم خزف سلطان أباد؛ فالشبه بين الإنتاجين قريب إلى حد الحكم على بعض القطع المملوكية بأنها إيرانية. على أننا قد نتبين القطع المملوكية من مادة الآنية ذاتها فهي عادة أقل صلابة من معاصرتها الإيرانية.

ولما كان هذا النوع من الخزف المملوكي، يصنع بمصر وسوريا، كما سبق أن أوضحنا، فإنه يصعب الفصل بين أي القطع من صناعة سوريا وأيها من صناعة مصر ما لم تكن هناك معلومات مؤكدة تحدد مكانها أو إمضاء تعرف صانعها.

وعلى ظواهر قاعدات كثيرة من بقايا القطع المملوكة التي عثر عليها بالفسطاط، والمحفوظ كثير من أمثلتها بمتحف المتروبوليتان، إمضاءات لصناع عملوا بمصر. ومن أكثر الإمضاءات الواردة على القطع التي ترجع إلى القرن الرابع عشر، إمضاء: العيني– الشامي– العجمي (من إيران)– الغزال– الهرمزي (من إيران)– التوريزي (من تبريز)– الأستاذ المصري. ومن القطع الخزفية المملوكية النادرة إناء على شكل مشكاة محفوظ بمجموعة مور بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٤٢). وتزين ذلك الإناء كتابات كبيرة تتضمن بعض التمنيات الطيبة، وزخارف نباتية جميلة وتعبيرات مزهرة باللون الأبيض والأزرق على أرضية سوداء. ولا جدال في أن الزخرفة مملوكية الأسلوب وهي تشبه الكثير من القطع التي عثر عليها بالفسطاط. وعلى ظواهر قاعدتها كتابة هي إمضاء صانعها: ابن الغيبي التوريزي؛ وهو ابن "غيبي" الخزاف المصري المشهور.

ومن الأنواع المملوكية السائدة في القرنين الرابع عشر والخامس عشر عدد من الأواني المصنوعة من طفل بني محمر، مدهون بطبقة بيضاء عليها طلاء قصديري شفاف مائل إلى الاصفرار أو الاخضرار. وزخارف هذا النوع من الأواني التي تستعمل في بيوت الأمراء، منقوشة أو محزوزة في طبقة الدهان فيبدو من بين التحزيزات لون جدار الآنية الطفلي المحمر، وأحيانا ما ترسم الزخرفة بالدهان وحده أو ترسم مع تحزيزات فيبدو الشكل المرسوم بارزا. ويزيد في روعة الأشكال المرسومة في كثير من الحالات، استخدام اللون الأرجواني أو البني الفاتح. وتتكون

الزخارف عادة من كتابات (من بينها أسماء) وجدائل ورنوك تشبه الموجود منها على التحف المعدنية (انظر قسم ٦ فصل ٩) وأشكال نباتية مع رسوم آدمية وحيوانية أحيانا. ويمثل ذلك حوض (قصعة) بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة عليها اسم شهاب الدين بن فرج أحد ضباط الناصر محمد (١٢٩٣- ١٣٤٠). وظلت تصنع في القرن الخامس عشر جميع أنواع الخزف المملوكي المعروفة سابقا، ولكن ظهر عليها تدهور واضح، سواء في أسلوب الصناعة أم في موضوعات الزخرفة ويتجلى هذا إذا ما قرناها بما أنتج في أوائل العصر المملوكي.

١١ـ فنون الخزف التركي.

كان أقدم ما نعرفه من فنون خزف آسيا الصغرى في العصر الإسلامي، مستخدما في زخرفة العمائر في القرن الثالث عشر؛ إذ زينت مساجد قونية – عاصمة الإمبراطورية السلجوقية – من الداخل والخارج بالآجر والفسيفساء الخزفية المطلية بالمينا ذات اللون الأبيض والأسود والأزرق الزهري والأزرق الفيروزي. ورسومها هندسية بحتة تتكون من أشرطة من الخطوط المتعرجة والكتابات العربية. وقد نهض بتلك الصناعة في آسيا الصغرى عدد من الفنانين الإيرانيين ولذا ترجع رسوم الأواني وأساليب صناعتها إلى الأساليب الإيرانية.

(أ) خزف آسيا الصغرى (القرن ١٤ـ١٧):

بدأت في ختام القرن الرابع عشر، وتحت حكم آل عثمان صفحة جديدة في تاريخ فنون آسيا الصغرى. وغدت بروسة، عاصمة السلاطين العثمانيين الأول، مركزا فنيا هاما. واستبدل في معظم الأحيان الطوب المطلي والفسيفساء الخزفية اللذين شاعا في العصر السابق، ببلاطات مستطيلة أو سداسية أحيانا عليها زخارف متعددة الألوان ومطلية بالمينا أو مرسومة تحت الطلاء. ومن أروع أمثلة الزخرفة بالبلاطات في القرن الخامس عشر، الجامع الذي تم عام ١٤٢٣، والضريح الأخضر الذي بناه السلطان محمد الأول في مدينة بروسة عام ١٤٢١، وبكل من البنائين محراب جميل. وتزين محراب الجامع الأخضر زخارف نباتية مزهرة يبدو فيها التأثير الصيني. وهذا المحراب من صناعة فنانين إيرانيين بدليل وجود عبارة بأعلى المحراب هي: "من عمل أساتذة من تبريز".

والألوان المستخدمة هنا تشبه ألوان خزف العصور السابقة مع إضافة الأرجواني الفاتح والأخضر والأصفر. ومن أمثلة صناعة القرن الخامس عشر بلاطة حائطية (شكل ١٤٣) مطلية بالمينا، محفوظة ضمن مجموعة متحف المتروبوليتان، ويزين تلك البلاطة عقد مفصص أصفر اللون على أرضية زرقاء زهرية، ورسمت داخل العقد زخارف نباتية باللون الأبيض والأزرق الفيروزي والأرجواني الداكن والفاتح، بينما زين خصرا العقد بأشرطة من الزخارف المتعرجة المتشابكة ذات اللون الأبيض. وعرف الأتراك، عن طريق الخزافين الإيرانيين، فن الخزف المرسوم تحت

الطلاء باللونين الأزرق والأبيض وهو تقليد البورسلين الصيني من عهد أسرة منج، مثلما عرفوا أسلوب صناعة البلاطات المطلية بالمينا. وبجامع السلطان مراد الذي بني عام ١٤٣٣ في أدرنة أمثلة بديعة من البلاطات التركية المرسومة باللون الأزرق والأبيض، بينما زينت البلاطات السداسية الشكل والتي تغطي الجدران برسوم نباتية مستلهمة من زخارف إيران في العصر التيموري ولكن تبدو عليها صفات خاصة تجعلها من مميزات العصر العثماني الأول.

وتساعدنا البلاطات المؤرخة، على وضع تسلسل تاريخي لصناعة الخزف التركي في بلاد الأناضول فيما قبل القرن السادس عشر. وإذن يمكن أن ننسب إلى القرن الخامس عشر، مجموعة من السلاطين والصحون والأواني التي تشبه المشكاوات التي تزينها تفريعات مزهرة رشيقة وسحب صينية وكتابات كوفية. ويضم المتحف البريطاني أحسن أمثلة الخزف التركي التي ترجع إلى تلك المدة. كما توجد مجموعة أخرى منه بمتحف اللوفر ومتحف إيفكاف ومتحف المتروبوليتان. ومما يضمه المتحف الأخير سلطانية عميقة تزينها رسوم أشجار السرو والمراوح النخيلية. وثمة سلطانية – بمجموعة ألتمان بالمتحف المذكور – تزينها زخارف جميلة مزهرة.

وتعتبر مدينة إزنيق أهم مركز لصناعة الخزف في آسيا الصغرى في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وذلك إلى جانب مراكز أخرى مهمة من بينها كوتاهية. ووصل فن الخزف بمدينتي إزنيق ونيقية إلى

أقصى مراحل تطوره في النصف الثاني من القرن السادس عشر وبداية السابع عشر؛ وأصبح الخزافون الأتراك أساتذة في فن الخزف المرسوم تحت الطلاء واستخدموا في ذلك اللون الأزرق الزهري والأزرق الفيروزي والأخضر والأصفر والأحمر "بلون الطماطم". وهذا اللون الأخير من الألوان المميزة للخزف التركي، وكان يصنع من الطفل الأرمني المحمر وتوضع منه طبقة سميكة فوق سطح الإناء أو البلاطة. أما الزخارف المستخدمة فتتكون من مراوح نخيلية إيرانية الأسلوب وتعبيرات مزهرة امتاز بها الفن التركي مثل زهرة القرنفل وزهرة الخزامي "قرن الغزال" والسنبل البري وأنواع الورود وكلها منتظمة في أشكال مختلفة. ويمكننا، عن طريق البلاطات المؤرخة التي تزين عمائر القسطنطينية، أن نرجع أروع ما أنتجته مدينة إزنيق من الخزف إلى النصف الثاني من القرن السادس عشر والنصف الأول من السابع عشر. ومن أقدم القطع التي ترجع إلى القرن السادس عشر آنية على شكل مشكاة جاءت إلى المتحف البريطاني من مسجد عمر ببيت المقدس وتاريخها ٩٥٦ هجرية (١٥٤٩). ونرى أجمل البلاطات المزخرفة في مسجد رستم باشا (١٥٦٠)، وفي القسم الخاص بالحريم من القصر القديم (١٥٧٤) وفي جناح السلطان مراد الثالث وفي كثير من المباني الأخرى. ويمثل إنتاج الأسلوب التركي في النصف الثاني من القرن السادس عشر، عدد من الأواني والبلاطات بمتحف المتروبوليتان.

ويظهر في تلك القطع التأثر الواضح بالأساليب الإيرانية. ونرى وسط حشوة مكونة من بلاطات، موجودة بالمتحف السالف الذكر،

زخارف من المراوح النخيلية الكبيرة وأوراق العنب والوريدات والبراعم تتألف منها جميعا وحدة زخرفية واحدة تشغل الفراغ الموجود، بينما نرى في الإطار الأزرق المحيط بها تفريعات من الأزهار المتشابكة مع أشرطة من السحب الصينية (شكل ١٤٥). وفي بلاطات أخرى من النصف الثاني للقرن السادس عشر، نشاهد سيادة التعبيرات التركية المزهرة على التعبيرات الإيرانية، هذا إذا لم تقتصر على الأولى فقط، (انظر لوحة رقم ٣) وهي على أية حال مرتبة ترتيبا جامدا. ويمكننا عن طريق تلك البلاطات تأريخ عدد من الأواني والزهريات (شكل ١٤٦) في النصف الثاني من القرن السادس عشر. على أنه يمكن القول، من الناحية الفنية، أن منتجات هذا العصر من البلاطات والأواني الخزفية تفوق مثيلاتها من القرن السابع عشر، إذ أن رسومها أكثر رشاقة وإتقانا.

ثم أخذت رسوم النباتات، منذ القرن السابع عشر، تتجه نحو محاكاة الطبيعة وأصبحت موضوعاتها الزخرفية أقل جمودا منها في القرن السادس عشر؛ وفي جامع السلطان أحمد بالأستانة (١٦١٤م) أمثلة جميلة من بلاطات القرن السابع عشر. وقد بقيت إزنيق أهم مراكز صناعة البلاطات والأواني الخزفية؛ ويقال أنه كان بها في عهد السلطان أحمد (١٦٠٣- ١٦١٧) ثلاثمائة مصنع للخزف. ونستطيع أن نرجع إلى القرن السابع عشر عددا من الصحون والأباريق والأواني الخزفية الموزعة بين المتاحف العالمية في أوربا وأمريكا وغيرها. ومن أبدع أمثلة خزف النصف الأول من القرن السابع عشر، الصحن الموضح في

(شكل١٤٧). أما ما أنتج في أواخر ذلك القرن فكان أقل إتقانا وجودة من حيث الرسوم والألوان.

واستمر تدهور الخزف التركي بعد ذلك في القرن الثامن عشر وبدا هذا التدهور ملحوظا في أسلوب صناعته وفي موضوعات الزخرفية، وأصبحت الألوان باهتة وحل اللون البني المحمر محل الأحمر الزاهي (لون الطماطم).

وينسب إلى مدينة كوتاهية بالأناضول، في القرن الثامن عشر، عدد من السلاطين والأكواب والفناجين والصحون المحلاة بتعبيرات مزهرة مع رسوم آدمية في بعض الأحيان؛ ويتضح ذلك من قطعة بمجموعة كليكيان ترجع إلى عام ١٧١٩. والموضوعات الزخرفية هنا ضعيفة ركيكة ويبدو اللون الأصفر فاقعا واضحا وسط الألوان الأخرى. وتشتمل بعض القطع على كتابات باللغة الأرمينية، ولذا يرجع أن تكون من صناعة خزافي كوتاهية من الأرمن.

(**ب**) **الخزف السوري** (**القرن ١٦ـ١٨**):

تمتاز من بين مجموعات الخزف التركي في القرنين السادس عشر والسابع عشر مجموعة من الأواني حل فيها اللون الأرجواني الفاتح محل الأحمر البندوري (لون الطماطم) الذي امتازت به أواني آسيا الصغرى. ويمكن القول إجمالا أن الموضوعات الزخرفية في تلك المجموعة، شبيهة بمثيلاتها في خزف آسيا الصغرى، وإن كان الملحوظ

على زخارفها في أكثر الأحيان اتجاهها نحو الرشاقة والتأنق. ويرى بعض المتخصصين نسبة ذلك إلى مدرسة دمشق، ويرى البعض الآخر نسبته إلى الأناضول.

وسبب نسبة هذه المجموعة إلى دمشق، وجود بلاطات جميلة في مساجد مؤرخة بها، ثم إلى ما عثر عليه في الحفريات مما لم يترك مجالا للشك في أن هذا النوع من الخزف قد صنع هناك ولم يستورد من آسيا الصغرى. ولصناعة الخزف بسوريا ماض طويل يرجع بها إلى أيام الحكم الروماني، ثم إنها أنتجت أنواعا فاخرة منه في ظل الحكم المملوكي. ويمتاز نوع آخر من أنواع تلك المجموعة التي يطلق عليها اسم "خزف دمشق" برشاقة الموضوعات الزخرفية ورقتها وسيادة التعبيرات المزهرة الكبيرة فيها. ونرى في قطعة بمتحف اللوفر – وكانت قبلا ضمن مجموعة كوكلان – رسم طاووس، بين الورود والأزهار، ولم يكن الطاووس معروفا في رسوم خزف الأناضول ولكنه كان شائعا في الخزف السوري في القرن الخامس عشر، ثم بقي متبعا حتى العصر العثماني.

وتضم مجموعة متحف المتروبوليتان عددا كبيرا من البلاطات ذات الأسلوب السوري في القرنين السادس عشر والسابع عشر، كما تضم قليلا من الأواني التي يمثلها الصحن (شكل ١٤٨) المحفوظ بمجموعة ألتمان بالمتحف المكور. وفي مجموعة ألتمان كذلك، كرة مما يستخدم في مشكاوات المساجد، وترجع إلى النصف الأخير من القرن

السادس عشر، وتزينها زخارف نباتية ووريدات وأشرطة من السحب الصينية مرسومة باللون الأزرق والأخضر والأسود والأرجواني.

وهناك حشوة أخرى بها عدد من البلاطات، ومؤرخة في النصف الثاني من القرن السادس عشر (شكل ١٤٩) وتزينها رسوم أشكال مسننة من تفريعات الأزهار والمراوح النخيلية المحورة وقرن الغزال (Tulip) والقرنفل والسنبل البري (Hyacinths) والرمان. ويمكن القول أن أسلوب الزخرفة، سواء في سوريا أم في آسيا الصغرى، أصبح أكثر حرية في القرن السابع عشر. وإذا كان خزف القرن الثامن عشر قد جرى على نفس التقاليد المتبعة سابقا من حيث مزج الألوان واستخدامها، إلا أن رسومه أقل جودة من رسوم القطع التي سبقت ذلك القرن. وبمتحف المتروبوليتان قطعة تمثل أسلوب القرن الثامن عشر أحسن تمثيل وهي حشوة من البلاطات مؤرخة عام ١١٥٠ هجرية (١٧٣٨- ١٧٣٩)، وعليها لفظ الجلالة واسم النبي صلى الله عليه وسلم، والخلفاء الأربعة الراشدين.

١٢ـ الخزف الإسباني المغربي:

عثر على أقدم أنواع الخزف الإسلامي بالأندلس في قصر مدينة الزهراء، قريبا من قرطبة. ويحتمل أن يكون معظم ما عثر عليه هناك، من صناعة الخزافين الوطنيين بمدينة قرطبة، ويمكن إرجاعه إلى النصف الأخير من القرن العاشر الميلادي. وتشتمل زخارفه على طيور وكتابات

وتعبيرات مختلفة من الأزهار، مرسومة باللون الأخضر والأزرق والبني الداكن. ووجد بمدينة الزهراء بقايا من قطع الخزف ذي البريق المعدني، ذات صلة بما عرفناه من خزف سامرا وغيرها من بلاد العراق وإيران، وليس ببعيد أن يكون مستوردا من تلك البلاد.

ولا نعرف غير القليل من الخزف الإسباني المغربي في المدة بين القرن الحادي عشر والقرن الثالث عشر. ومع ذلك فيمكن القول أن مصانع الخزف ذي البريق المعدني والخزف المرسوم استمرت في إنتاجها طوال تلك المدة، كما يدل على ذلك ما وجد من بقايا في الجهات المختلفة. وأنتج الخزافون الأندلسيون أنواعا جيدة من أغطية الآبار والأزيار وزينوها بالزخارف المختومة والمصنوعة بالقوالب، وطلي هذا النوع بطلاء أخضر أو ترك دون طلاء. ومن أقدم الأمثلة المعروفة، غطاء بئر من أشبيلية، مؤرخ عام ٤٣٠ هجرية (١٠٣٩) وعليها زخارف مصبوبة بطريقة القرطاس، وهي ضمن محتويات متحف الآثار بمدريد. وبمتحف المتروبوليتان زير كبير غير مطلي تزينه أشرطة بارزة من الخطوط المستقيمة أو المتموجة وحليات هندسية، ويمكن تأريخه حول القرن الثالث عشر.

وكانت مدينة بطرنة (paterna) قرب بلنسية، مركزا مهما لصناعة الخزف في القرنين الثالث عشر والرابع عشر. ويدخل ما عثر عليه بها تحت أنواع مختلفة، يمتاز من بينها نوع ذو زخارف مرسومة بالأخضر والبني أو الأرجواني الفاتح على الأرضية البيضاء، وتتكون زخارف خزف

بطرنة من رسوم محورة لحيوانات وطيور وأشكال آدمية. وفي مجموعة هيفماير بمتحف المتروبوليتان صحن من بطرنة عليه أشرطة من الأشكال المتشابكة تضم بينها تسع شارات عليها رسوم صلبان.

وذاعت في القرن الرابع عشر وأوائل الخامس عشر شهرة مدينتي مالقة وغرناطة في إنتاج الأواني والبلاطات والسلاطين ذات الرسوم الجميلة بالبريق المعدني ذي اللون الذهبي أو الذهبي والأزرق. ومن أبدع القطع المعروفة، تلك الأواني البيضاوية الشكل ذات المقابض التي تشبه الأجنحة، والتي تعرف باسم "قدور الحمراء" وترجع إلى القرن الرابع عشر؛ وتشتمل رسومها على كتابات كوفية وزخارف نباتية وحيوانات محورة، كما يتضح من القدر المشهورة بقصر الحمراء بغرناطة. ويسود الاعتقاد الآن بنسبة القدور ذات البريق المعدني الذهبي فقط، إلى صناعة مالقة؛ ونسبة القدور التي جمعت بين اللونين الذهبي والأزرق معا، إلى صناعة غرناطة. ثم تفوقت مدينة منيشة قرب بلنسية، في صناعة الخزف منذ القرن الرابع عشر حتى السادس عشر، وامتازت بإنتاج الأواني والصحون والقدور البرميلية (Albarelli).

وينسب إلى بداية القرن الخامس عشر، نوع من الأواني الخزفية ذات البريق المعدني، جرى الصناع في إنتاجه وفق أساليب مدرسة مالقة. وتشتمل تعبيراته الزخرفية على تواريق ومضفرات ومراوح نخيلية وأشكال تشبه الكتابات العربية، قد تكون مأخوذة من كلمة "السلام" (شكل ١٥٠). وهذه التعبيرات المختلفة مرسومة بالبريق المعدني البني

والأزرق. وفي مجموعة مور بمتحف المتروبوليتان، صحن كبير به رسوم وريدات بالبريق المعدني الذهبي داخل أشرطة متشابكة باللون الأزرق. ونجد زيادة على تلك التعبيرات الزخرفية الأندلسية، رسوم شارات خاصة بالأسر المسيحية الإسبانية، كما يتضح من صحن محفوظ بالجمعية الإسبانية بنيويورك.

وخلال النصف الأول من القرن الخامس عشر بدأت العناصر الزخرفية في الفن القوطي، تدخل تدريجيا في رسوم منتجات بلنسية من الخزف ذي البريق المعدني. ومن الأشكال التي شاع استخدامها الورود الصغيرة فوق الأرضية المنقطة (شكل١٥١)، وغالبا ما كانت ترسم معها باللون الأزرق الحيوانات الرشيقة والكتابات القوطية.

ويرى كونل نسبة جميع الصحون والسلاطين التي تزينها رسوم كبيرة من الأسود والطيور على أرضية من التفريعات النباتية والمراوح النخيلية، إلى المدة بين ١٤٥٠- ١٤٦٥. وشاع رسم تلك المراوح النخيلية الكبيرة على ظواهر الصحون ذات البريق المعدني.

وألف الصناع في النصف الأخير من القرن الخامس عشر زخرفة القدور والصحون ذات البريق المعدني بتفريعات العنب مثلما عرفت في الفن القوطي، باللونين الأزرق والذهبي، ثم مالت الزخارف نحو الجمود والتحوير في نهاية ذلك القرن. ولم تخل تفريعات العنب من رنوك أو

شارات لبعض الأسر المسيحية وعلى أحد الصحون المحفوظة بمتحف المتروبوليتان شعار أسرة مديتشي بفلورنسا (شكل ١٥٢).

ولم يمض القرن السادس عشر، حتى انتقلت تدريجيا صناعة الخزف بمدينة منيشة من أيدي المسلمين إلى المسيحيين، وتدهورت الموضوعات الزخرفية الشائعة في القرن الخامس عشر وحلت محلها أشكال مزدحمة بعيدة عن الأساليب المغربية.

الفصل الحادي عشر

الزجاج والبلور

١ـ الزجاج في مصر وسوريا والعراق وإيران في العصور الإسلامية الأول (القرن ٧ـ١٠):

اشتهرت بلاد الشرق وخاصة سوريا ومصر بصناعة الأواني الزجاجية الجميلة منذ أيام الحكم الروماني، ثم جاء الإسلام إلى تلك البلاد وظل الصناع يمارسون تلك الصناعة في جميع بلاد العالم الإسلامي وفق الأساليب القديمة المعروفة. وقد استمد العلماء معرفتهم بصناعة الزجاج في العصور الإسلامية الأولى مما عثر عليه في الحفريات التي أجريت في مصر وسوريا والعراق. ويتضح من أواني سامرا الزجاجية المصنوعة في القرن التاسع أنها استمرار لأشكال الأواني الساسانية التي كشف عنها بالمدائن وكش.

وظلت معلوماتنا محدودة إلى وقت قريب فيما يتصل بصناعة الزجاج في إيران في العصور الإسلامية، غير أن ما عثر عليه حديثا في عدة مناطق من تلك البلاد مثل سوس والري وساوه ثم نيسابور حيث قامت بعثة متحف المتروبوليتان بحفرياتها؛ يدلنا على أن إيران أنتجت نفس الأشكال واتبعت نفس الأساليب الزخرفية التي كانت معروفة في البلاد الأخرى.

وتشتمل منتجات الزجاج في العصور الإسلامية الأولى على زجاجات وقوارير وزهريات وأكواب للاستعمال المنزلي أو لحفظ الزيوت والعطور، وبلغت أشكال هذه الأواني وأحجامها من التنوع والكثرة مبلغا يصعب معه حصر أنواعها في هذا الكتاب. وأغلب ما وصلنا من الأواني الزجاجية من القرنين الثامن والتاسع خال من الزخرفة. أما القليل الباقي فاتبعت في زخرفته أساليب مختلفة، مثل الخيوط البارزة. وأشكال خلايا النحل والكتابات وغيرها من العناصر الزخرفية. ومن بين الأواني المزخرفة التي عثر عليها في مصر وسوريا والعراق وإيران، أكواب وأباريق أشكالها على هيئة الكمثرى. ويحتفظ متحف المتروبوليتان بأبريق كامل صغير من هذا النوع عليه زخارف من كتابة كوفية وصفين من الأقراص أو الوريدات البارزة. أما بدن الإبريق فمصنوع في قالب من جزءين، وكانت هذه الطريقة مألوفة في العصور الإسلامية الأولى. على أن أسلوب الكتابة وشكل الإناء يرجحان نسبة هذا الإبريق إلى القرن الثامن أو التاسع. وأغلب الظن أن هذا الإناء صنع في سوريا لما هناك من تشابه بينه وبين أواني العصر الروماني الزجاجية المنسوبة إلى مدينة صيدا.

وحليت مجموعة أخرى من العصور الإسلامية الأولى، بزخارف مختومة تتكون عادة من جامات مستديرة تضم داخلها أقراصا صغيرة ورسوم حيوانات أو كتابات كوفية. ويزين بعض قطع تلك المجموعة أختام ونقوش مصنوعة بآلة كالملقاط (pinching lron)، ويعتقد البعض أن هذه الطريقة من ابتكار الصناع المسلمين. وعثر بمصر على أكثر ما

وصلنا من هذا النوع الذي اقتصرت زخرفته على الأشكال الهندسية في معظم الأحيان وإن لم يمنع هذا من ظهور الطيور المحورة أحيانا.

شاعت في سوريا بوجه خاص، زخرفة الأواني الزجاجية بالأقراص والخيوط المضافة إلى سطح الإناء، وعرف هذا الأسلوب في تلك البلاد زمن الحكم الروماني، وكانت الحليات المضافة إما خطوطا متعرجة أو أشرطة متموجة أو أقراصا أو نقطا بلون الإناء الأصلي أو باللون الأزرق في معظم الأحيان.

واعتاد الفنانون أن يجعلوا هذه الخيوط باللون الأبيض إذا ما كان الإناء أزرق أو رمادي اللون (منجنيزي). ونرى أمثلة ذلك في قارورة وفي عدد من الأواني بمتحف المتروبوليتان عليها زخارف مضافة على شكل حيوانات (قد تكون جمالا) تحمل فوق ظهورها سلالا بها أوعية. وجاءت قطع هذا النوع من سوريا وترجع إلى عصر ما قبل الإسلام أو بداية العصر الإسلامي. ويمكن اعتبار الأواني ذات الأقراص المضافة من صناعة ما قبل الإسلام أو من فجر الإسلام، ومن أمثلة ذلك سلطانية كانت بمتحف برلين عليها كتابات كوفية وتعبيرات زخرفية ساسانية.

وتوجد مجموعة طريفة من القوارير والأكواب والسلاطين، أكثرها باللون الأرجواني الفاتح، وعليها زخارف مضافة من الخيوط البيضاء المتعرجة كتعريجات المرمر وبلون الإناء الأصلي. وكانت هذه الخيوط الزجاجية تسحب وهي ساخنة، بآلة تشبه المشط فتتكون منها أشكال

عديدة مختلفة مثل أسنان المنشار (chevron) وضلوع السمك ونبات السرخس (fern). وغالبا ما كانت القطع الإسلامية من هذا النوع تنسب خطأ إلى العصر الروماني. ولكن القطع الإسلامية تمتاز بغلظ جدرانها وأنها غالبا من اللون الأرجواني الفاتح، أما الخيوط التي تحليها فبارزة نوعا.

ومن الأساليب القديمة المعروفة نقش الزجاج وحفره إما باليد أو بواسطة عجلة خاصة بذلك. وأن ما وجد بمصر وسوريا من الزجاجات والأباريق من هذا النوع بسيط في زخارفه التي لا تعدو أن تكون أشرطة أفقية وخطوطا متموجة، كما يبدو في قطعتين من مصر بمتحف المتروبوليتان. على أننا نرى في القطع المنسوبة إلى سامرا وإيران في القرن التاسع تقدما ملحوظا في زخارفها المحفورة. ومن القطع الجديرة بالاهتمام جزء من صحن أزرق عثرت عليه بعثة متحف المتروبوليتان في نيسابور، وتزينه زخارف محفورة من تفريعات العنب والأشكال الهندسية الموزعة داخل مناطق. وعثر في نيسابور كذلك على عدد من الكؤوس والقنينات والأباريق من القرن التاسع، تزينها زخارف محفورة.

ومن القطع الجميلة التي يعتز بها متحف المتروبوليتان إبريق تزينه جامات ثلاث تضم طائرين وحيوانا يفصلها بعضها عن البعض تعبيرات هندسية وتفريعات من المراوح النخيلية. وأن ما عثرت عليه بعثة متحف المتروبوليتان بنيسابور من كتل من عجينة الزجاج ليدل بوضوح على قيام تلك الصناعة هناك.

ووصلتنا من القرنين الثامن والتاسع مجموعة كبيرة من قطع الزجاج الإسلامي هي عبارة عن زجاجات صغيرة رقيقة لحفظ العطور أغلبها منشوري الشكل وتزين سطحها تحزيزات أفقية ورأسية تكون بتقاطعها أشكالا كرءوس الأضراس. وصنعت هذه القنينات من الزجاج المختلط بالرصاص ويكسبها هذا لونا مائلا إلى الزرقة أو الخضرة؛ ونجد أمثلتها في جميع بلاد العالم الإسلامي. ويحتفظ متحف المتروبوليتان باثنتين منها مما وجد بحفريات نيسابور، وأغلب الظن أنهما من صناعة إيران. على أن تلك الزجاجات الصغيرة عملت كذلك من البلور، كما تؤيد ذلك الأمثلة الكثيرة المعروفة.

ونرى في عدد من الأواني الإيرانية والعراقية من صدر الإسلام استخدام العجلة في زخرفتها فتتكون بذلك أقراص بارزة وجامات غائرة موجود بعضها إلى جانب البعض على شكل أقراص عسل النحل. وفي بعض القطع الإيرانية، ولاسيما الكروي منها، تختلط الأقراص البارزة بالجامات الغائرة. ويحتمل أن يكون هذا النوع من الزخارف المقطوعة قد أخذ عن البلور، فضلا عن أنه من مميزات العصر الساساني بصفة خاصة؛ ودليلنا على ذلك ما تضمه المتاحف من أمثلة وما عثر عليه بالحفريات في العواصم الساسانية ببلاد العراق وعلى الأخص بالمدائن. والمثل الذي يحتفظ به متحف المتروبوليتان من هذا النوع من الأواني الكروية ذات الزخارف المنحوتة هو: زجاجة وجدت بالري ترجع إلى القرن العاشر وعليها زخارف من صفين من الأقراص الغائرة البيضاوية الشكل.

ولم يقتصر قطع الزخارف بواسطة العجلة في العهد الإسلامي الأول على الأشكال البسيطة السابقة؛ فقد وصلتنا من مصر والعراق وإيران أمثلة عليها زخارف متفاوتة الارتفاع والبروز من رسوم الأزهار والحيوانات. وعثر بسامرا على مجموعة عظيمة الأهمية من بقايا قطع من الزجاج البلوري النقي من القرن التاسع تزينها زخارف محفورة حفرا غائرا. ويمكن اعتبار هذه المخلفات العباسية، على قول الدكتور لام، من إنتاج العراق، ويحتمل أن تكون من إنتاج بغداد بالذات لما ذاع عنها من شهرة في صناعة الزجاج ذي الزخارف المقطوعة.

ولنا كذلك أن نعتبر تلك المخلفات العباسية مصادر فنية لهذا النوع ذاته في العصر الفاطمي. ويلاحظ على بعض القطع التي وصلتنا من عصر صدر الإسلام وعلى الأخص من مصر، بروز الزخرفة المقطوعة بشكل واضح على الأرضية. ونشاهد ذلك في جزء من سلطانية (حول عام ٩٠٠) محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، ويزينه أفريز من رسوم الماعز والكتابات الكوفية باللون الأزرق.

٢ـ الزجاج والبلور المصري والسوري في العصر الفاطمي (القرن ١٠ـ١٢):

بلغت صناعة الزجاج في مصر درجة عظيمة من التقدم تحت حكم الفاطميين، وهذا ما يمكن أن نقوله عن سوريا إلى حد ما. وكانت مراكزها الرئيسية بالديار المصرية في الفسطاط والفيوم والإسكندرية، وهي ذاتها مراكز تلك الصناعة في العصر الروماني. على أنه يبدو أن

الفسطاط كانت أعظم مراكز صناعة الزجاج أهمية زمن الفاطميين، وأنها وصلت في عصرهم – بما عرفته من أساليب هذه الصناعة في عهد الطولونيين – إلى درجة كبيرة من الإتقان والتقدم. وصنعت للبلاط الفاطمي قطع بديعة فاخرة امتازت بجمالها ورقتها. وكانت الزخرفة المستخدمة إما مستمدة من الموضوعات القديمة أو مبتكرة تحمل صفات الأسلوب الجديد الذي تطور على أيدي الفنانين المصريين المعاصرين. وتنسب إلى هذا العصر زجاجتان جميلتان عليهما حليات مطبقة أي مضافة: إحداهما تزخرفها أشكال معينات مسننة محفورة حفرا غائرا؛ والثانية لها جسم كروي ورقبة طويلة مستقيمة (شكل **١٥٣**) وهي مزخرفة بعدة أساليب جديرة بالملاحظة. وتدخل القطعة السابقة ضمن مجموعة صغيرة من زجاج العصر الإسلامي الأول، المصنوع من جزءين منفصلين، نفخ كل منهما على حدة ولون الجزء العلوي بما فيه الرقبة باللون الأزرق وترك الجزء السفلي على حاله. وبدن لزجاجة تزينه جامات بارزة تضم داخلها حيوانات تعدو. وتحتوي مجموعة السيدة و. هـ. مور بنيويورك على زجاجة كالسابقة من لونين وتزينها كرات أو دوائر متداخلة محصورة داخل جامات.

استمرت مصر في العصر الفاطمي، تصنع كافة أنواع الزجاج السابقة؛ كما صنع بها وبالبلاد السورية زجاج ذو زخارف من الخيوط المضافة البارزة أو المضغوطة. وينسب إلى هذا العصر عدد من الأكواب ذات الخيوط الزرقاء ومجموعة مختلفة من الأواني، لونها أخضر أو رمادي محمر، وعليها خيوط مضغوطة من الزجاج الأبيض. ومن بين تلك

المجموعة أوان على شكل طيور يمثلها بمتحف المتروبوليتان قطعة معارة من مجموعة راي وينفيلد سميث.

على أن أهم الأعمال الفنية الرائعة التي تمت على أيدي صنع الزجاج في مصر وسوريا في العصر الفاطمي هي زخرفة الزجاج برسوم البريق المعدني وألوان المينا. ومن المؤسف أنه لم تصلنا قطع كاملة منه، وكل ما هناك بقايا يمكن اعتبارها قطعا كاملة إلى حد ما، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وبالمتحف البريطاني، ومتحف برلين. والذي وصلنا من القنينات والسلاطين الصغيرة، ذو لون مائل إلى الخضرة أو الحمرة، وتزينه زخارف من التفريعات والأشكال الهندسية والكتابات الكوفية، المرسومة بالبريق المعدني البني والفضي. واستخدم الزجاجون المصريون من القرن العاشر إلى الثاني عشر أطيافا مختلفة من اللون الذهبي والنحاسي، والألوان الأخرى العديدة التي استخدمت في أنواع الخزف المعاصر ذي البريق المعدني. ونرى في بعض القطع الكثير من ألوان البريق المعدني، كما نرى الزخارف على جانبي الإناء. ورسمت زخارف أوان أخرى بألوان تشبه المينا مع البريق المعدني الذهبي والفضي. وفي متحف المتروبوليتان ثلاث قطع من الزجاج المخضر، مغطاة من الداخل باللون البني المحمر، بينما رسمت زخارفها باللونين البرتقالي والبني مع البريق المعدني الذهبي والفضي. وكان لنوع الزخارف المصنوعة بعجينة الزجاج ذات اللون الأزرق الفيروزي، تأثير جمالي كبير. ونرى في بقايا أواني هذا النوع، زخارف بالبريق المعدني أو هي تقليد لزجاج البندقية القديم المسمى (Millefiori) أي الألف زهرة. وهذه

الطريقة، كما يتضح من قطعة محفوظة بمتحف المتروبوليتان، عبارة عن زخرفة السطح بنقط حمراء وخضراء وصفراء وبيضاء، مع رقائق دقيقة جدا من الذهب ملبسة في سطح الإناء. وتدلنا حفريات الفسطاط على أن زجاجي العصر الفاطمي مارسوا الرسم بالذهب الخالص، إذ توجد قطع عديدة لم تستخدم فيها رقائق الذهب بل رسمت بماء الذهب ثم وضحت تفاصيل الرسم خدشا بالإبرة. ويحتفظ المتحف البريطاني بجزء من قنينة عليها راقصات وأشجار وطيور مرسومة بالذهب بالأسلوب الفاطمي، ويمكن إرجاعها إلى القرن الثاني عشر. وعلى الرغم من أن النص المكتوب على تلك القطعة غير كاملة فإنه يمكن نسبتها إلى سلطان بعينه. ويرجع الدكتور لام أن يكون هو السلطان عماد الدين زنكي الثاني، أتابك سنجار وحلب (١١٧١– ١١٩٧).

وبلغت صناعة الزجاج ذي الزخارف المقطوعة، ذروتها على أيدي الصناع الفاطميين. وكان أسلوبها وعناصرها الزخرفية وثيقة الصلة بما هو متبع في إنتاج تحف البلور الصخري التي أقبل عليها خلفاء الفاطميين. ويذكر المقريزي في وصفه للمحنة الكبرى التي حلت بكنوز الخليفة المستنصر عام ١٠٦٢، عددا كبيرا من الأواني البلورية المزخرفة وغير المزخرفة. وقد خرج جزء كبير من تلك التحف الجميلة المختلفة الأحجام إلى ملكية الكنائس والملوك والعظماء بأوروبا وكانت تعد عندهم من النفائس الغالية. وأجمل الأواني البلورية محفوظ بمتحف فيينا، وضمن كنوز كاتدرائية سان ماركو بالبندقية، وفي متحف فكتوريا وألبرت، وقصر بتي (pitti) بفلورنسا، ومتحف اللوفر. وعلى كثير من هذه الأواني

البلورية أسماء عدد من الخلفاء الفاطميين، فنشاهد مثلا على الإبريق الكمثرى الشكل الموجود بكاتدرائية سان ماركو اسم الخليفة الفاطمي العزيز (٩٧٦– ٩٩٦) وهذا الإبريق بالغ حد الروعة من حيث الصنعة والزخرفة وعليه رسم أسدين رابضين تفصلهما شجرة مفرعة. أما الزخرفة فبارزة وتفاصيلها منقوشة أو مقطوعة. وشاعت في العصر الفاطمي تحليه قطع البلور بالزخارف النباتية المتنوعة ورسوم الطيور والحيوانات فرادى أو جماعات. ويحتفظ متحف المتروبوليتان بثلاث قنينات صغيرة — قد تكون من زجاجات العطور – أهداها للمتحف جورج د. برات. وأحد هذه القنينات على هيئة قلب (شكل ١٥٤) تزينه زخارف نباتية؛ أما القطعتان الأخريان فشكلهما أسطواني تقريبا وتزخرفهما الفروع النباتية والكتابات الكوفية المتضمنة عبارات الدعاء لصاحب التحفة.

وكثر استخدام الأواني الزجاجية ذات الزخارف المقطوعة بدلا من الأواني البلورية الفاطمية المعاصرة، إذ كانت الأولى أرخص ثمنا. وهي وإن ساوتها في القيمة الزخرفية، إلا أنها دونها بكثير من حيث القيمة الصناعية. وهناك مجموعة مشهورة تسمى مجموعة كؤوس القديسة هدويج (لعل لبعضها صلة بمعجزة النبيذ المتعلقة بتلك القديسة)، وتشمل غالبا على عدد من الأكواب، يوجد منها حتى الآن ثلاثة عشر كوبا، موزعة بين المتاحف والمجموعات الأوروبية، مثل المتحف الجرماني في نورمبرج ومتحف ركس (Rijks) بأمستردام. ومتحف برسلاو، وكنوز دير أوجنيس (Oignies) في نامور. ولا مجال للشك في أن هذه الأواني من صناعة مصر في القرن الحادي عشر أو الثاني عشر

إذ أن زخارفها الحيوانية المحفورة والمنقوشة وثيقة الصلة بزخارف البلور الفاطمي، بصرف النظر عن جمود أسلوبها.

٣ـ الزجاج المذهب والمطلي بالمينا في مصر وسوريا زمن الأيوبيين والمماليك (القرن ١٢ـ ١٥)

بدأ العصر الذهبي لصناعة الزجاج الإسلامي في ختام القرن الثاني عشر، وكانت قمة تلك الصناعة في القرن الثالث عشر والنصف الأول من الرابع عشر. واعتمدت الزخارف المذهبة أو المطلية بالمينا على ما كان هناك من أساليب في العصور السابقة، وعلى الأخص في العصر الفاطمي. على أن فضل التقدم والإتقان لصناعة الزجاج المطلي بالمينا إنما يرجع إلى الصناع السوريين. ولا جدال في أن حلب ودمشق كانتا أهم مراكز صناعة الزجاج في القرنين الثالث عشر والرابع عشر، وعدت منتجاتهما في طليعة أبدع ما خلفته تلك الصناعة على الإطلاق. ومع أن مصر ساهمت بنصيب وافر في إنتاج الزجاج المطلي مثلما ساهمت العراق وإيران إلا أن إنتاج سوريا كان أكثر وأعظم من إنتاج مصر والعراق وإيران. ويذكر القزويني (١٢٠٣– ١٢٨٣م)، في وصفه لمدينة حلب، التي كانت مركزا فنيا مهما في القرن الثالث عشر، ما كان بأسواقها من الأكواب والأواني الزجاجية البديعة التي صدرت منها إلى الأقطار الخارجية المختلفة. وتكلم الرحالة الإيراني حافظ آبرو عن نفائس صناعة الزجاج بحلب وعن رسومه الأنيقة التي تنم عن ذوق رفيع. وكان للأواني الزجاجية المصنوعة بدمشق نفس الشهرة ولاسيما زمن

الحكم المملوكي؛ إذ غمر صناع دمشق أسواق القاهرة بمفاخر إنتاجهم، كما أطلق اسم دمشق على ما صدر للبلاد الأوربية من الأواني الزجاجية المذهبة الملطلية بالمينا في القرنين الرابع عشر والخامس عشر. غير أن الدكتور لام ينسب بعضا من أقدم منتجات هذا النوع من الزجاج إلى مدينة الرقة – على نهر الفرات – حيث وجدت بها بقايا قطع مطلية بالمينا. وأعظم هذه الأواني الزجاجية شهرة مجموعة من الأكواب ذات حافات براقة، بقي لنا منها عدد وفير كامل موزع بين مختلف المجموعات الأوربية. وأهم قطع هذه المجموعة: كوب الإمبراطور شارلمان المحفوظ بمتحف شارتر، وكوب "القسس الثمانية" بمدينة دواي (Douai)، ويمكن إرجاعهما إلى نهاية القرن الثاني عشر. ومما تمتاز به هذه المجموعة المنسوبة إلى الرقة وجود تعبيرات على شكل حبات اللؤلؤ من المينا الزرقاء والبيضاء، ووضوح الخطوط الخارجة التي تحدد رسومها. وفي متحف تشينللي باستانبول (Ghinili Kiosk) جزء من كوب وجد بمدينة الرقة، تزينه موضوعات آدمية بها تحوير ظاهر إذا ما قورن بما على الأواني السورية من رسوم آدمية في القرن الثالث عشر. وسواء أكان زجاج الرقة من صناعتها أم مستوردا من شمال سوريا فإنه شديد الصلة بما تم من تطورات في صناعة الزجاج المذهب والمطلي بالمينا، في سوريا زمن الأيوبيين والمماليك. وقد أعجب الرحالة والمحاربون الصليبيون بهذه الأواني الزجاجية وزخارفها الفنية الجميلة وألوانها العديدة الرائعة، وعادوا إلى ديارهم بالكثير منها، وهو ما نراه الآن ضمن كنوز الكنائس والمجموعات الخاصة والمتاحف الأوربية. غير

أن ما وصلنا من المشكاوات المصنوعة لمساجد القاهرة أكثر عددا من الأكواب السالفة الذكر. وقد صنعت تلك المشكاوات تلبية لرغبة السلاطين والأمراء المماليك وهي لهذا تحمل أسماءهم وشاراتهم. وتعتبر مجموعة متحف المتروبوليتان من الزجاج ذات أهمية كبيرة، إذ تضم صينية وثلاثة عشر مشكاة وعشر أوان كبيرة وزجاجات وأكوابا وعددا من الكؤوس الصغيرة وزجاجات العطر؛ ولا تداني هذه المجموعة في قيمتها أية مجموعة أخرى، ويأتي ترتيبها في الدرجة الثانية بعد مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة من حيث عدد المشكوات التي يملكها فحسب.

أما طريقة التذهيب الطلاء بالمينا فكانت تمر بمراحل فنية عدة؛ إذ كان الصناع يضعون الزخارف المذهبة على التحفة بواسطة الريشة وذلك عند رسم الخطوط الخارجية، وبالفرشاة في المساحات الكبيرة. وبعد أن تحرق التحفة في الفرن للمرة الأولى يحدد موضوع الرسم باللون الأحمر ثم يطلى بالمينا المختلفة الألوان، وهذه يختلف قوامها حسب موضوع الرسم. وكان طلاء المينا نصف الشفاف يتكون من ذائب الرصاص ثم يلون بالأكاسيد المعدنية: فالأخضر من أكسيد النحاس، والأحمر من أكسيد الحديد، والأصفر من حامض الأنتيمون، والأبيض – وهو معتم تماما – من أكسيد القصدير. أما لون المينا الزرقاء – وقد لعبت دورا مهما في زخرفة الزجاج – فكانت تصنع من مسحوق اللازورد مع زجاج لا لون له.

ويختلف أسلوب الزخرفة بالتذهيب أو المينا في عصر عنه في الآخر. وشاع في القرن الثالث عشر استخدام الموضوعات الآدمية والحيوانية والزخارف النباتية والكتابية على الأواني التي صنعت للأيوبيين والمماليك. وكانت الزخرفة غالبا ما تنتظم في مناطق أفقية مختلفة الاتساع، ويفصلها بعضها عن بعض عدد من الأشرطة الضيقة. وتعد مخلفات هذه المرحلة من الكئوس والأباريق والقوارير ذات الموضوعات الآدمية، من أبدع منتجات الزجاج الإسلامي. وتشتمل بعض الموضوعات الآدمية التي تزين تلك الأواني على مناظر للعبة البولو وحفلات الصيد والبلاط وهي تشبه مثيلاتها المنزلة بالفضة على التحف المعدنية السلجوقية أو الأيوبية المصنوعة بسوريا والعراق. كما نلاحظ أن بعضا آخر منها ولاسيما الأكواب والأباريق تزينه رسوم آدمية كبيرة تشغل الموضع الرئيسي في الإناء؛ على حين نرى هذه الأشكال الآدمية دقيقة الحجم في عدد آخر من الأواني وغالبا ما تنحصر داخل أشرطة ضيقة (شكل ١٥٥). ومن أشهر قطع النوع ذي الرسوم الكبية أقداح بمتحف كاسل ومتحف اللوفر، وإبريق بديع ضمن مجموعة البارون إدوارد دي روتشيلد بباريس، وقنينة بمتحف برلين، وزمزمية بكنيسة سان ستيفان بفيينا. وإذا استثنينا هذه الأخيرة التي يرجح أن تكون من العصر المملوكي، أمكننا أن نرجع القطع الباقية إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر، وعلى الأخص لعصر السلطان الملك الناصر يوسف الأيوبي (١٢٣٦– ١٢٦٠) صاحب حلب ودمشق، والذي نجد اسمه على قنينة برقبة طويلة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة. وتمتاز

جميع هذه القطع بدقة رسمها وطلاء زخارفها بالمينا. ونجد على بعض تلك الأواني – كما في إبريق مجموعة روتشيلد – أن الأشخاص رسموا على أرضية زرقاء مع تفريعات نباتية باللون الذهبي تؤلف في الغالب الموضوع الزخرفي الرئيسي. ونجد على وجهي الزمزمية المحفوظة بالمتحف البريطاني، أشكالا من الزخارف النباتية، ينتهي بعضها برءوس حيوانية بينما زينت جوانبها بأشكال آدمية كبيرة تمثل صيادين وموسيقيين وحفلات شراب، وقد وضع المنظران الأخيران داخل مناطق. وبمجموعة مور بمتحف المتروبوليتان جفنة (قطعة) لا تزخرفها سوى الفروع النباتية والجدائل المتعرجة المرسومة بالذهب داخل جامات والمطلية بالمينا باللون الأبيض والأزرق والأحمر والذهبي. وينسب إلى هذا النوع الذي يمتاز بزخارفه الهندسية، شمعدان بمجموعة البارون إدوارد دي روتشيلد بباريس، وقنينة بمتحف أونتاريو بمدينة تورنتو.

استمر صناع الزجاج السوريين ينتجون الأواني البديعة المذهبة والمطلية بالمينا أثناء حكم المماليك. وغدت دمشق منذ سنة ١٢٦٠ أي منذ عهد السلطان الظاهر بيبرس أهم مراكز إنتاج الأواني الزجاجية، ولو أن صناعة الزجاج استمرت قائمة في حلب. واستوردت مصر والعراق وآسيا الصغرى وإيران وبلاد الصين الأنواع البديعة من الزجاج السوري، ويمكن بصفة عامة، أن نقسم التحف الزجاجية المملوكية سواء كانت مذهبة أم مطلية بالمينا إلى مجموعتين: الأولى ترجع إلى أوائل عصر المماليك أي النصف الأخير من القرن الثالث عشر؛ والثانية ترجع إلى أواخر ذلك العصر، وبصفة خاصة إلى القرن الرابع عشر. ويبدو من

زخرفة الأواني في المجموعة الأولى أن الأساليب الأيوبية ظلت متبعة، ولو أنه بدأت تظهر فيها خصائص أسلوب العصر المملوكي الجديد. وأكثر مخلفات هذا النوع المملوكي الأول أهمية، تحفتان: إحداهما زمزمية محفوظة بفيينا، والثانية كأس محفوظة ضمن مجموعة مور بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٥٥). أما الزمزمية فتزينها زخارف من تفريعات المراوح النخيلية، ورسوم أشخاص كبيرة الحجم محصورة داخل جامات. ويزين كأس مجموعة مور أشرطة أفقية تجري فيها حيوانات، ويجلس بها موسيقيون وأشخاص يشربون. كما نقشت عليها أبيات من الشعر العربي باللون الذهبي والأبيض والأزرق والأحمر والأصفر والأخضر والأسود. وتعترض الشريط الرئيسي الذي يزين الكأس أربع جامات، على كل منها شكل نسر، والراجح أنه شارة لأمير مجهول من أمراء المماليك. وتذكرنا رسوم الأشخاص الصغيرة التي تمثل الندماء، على هذه الكأس، بزخارف تحف الموصل المعدنية المصنوعة في القرن الثالث عشر، كما يبدو مثلا على قاعدة الشمعدان الموضحة في (شكل ٨٧). ونلاحظ في رسوم هذه الكأس وفي رسوم الزمزمية السابقة ورسوم غيرها من الأواني المماثلة حرية أكثر وضوحا عما كان متبعا عند بداية صناعة الزجاج المطلي بالمينا. فقد رسمت أشكال الموسيقيين وآلاتهم المختلفة كما رسمت أشكال الحيوانات رسما متقنا إلى حد كبير. ومن الصفات الجديرة بالذكر في هذه الكأس وغيرها من التحف المصنوعة في بداية العصر المملوكي شيوع الزخرفة المذهبة فوق طلاء المينا، واقتصار هذا الطلاء على مساحة أصغر مما كان متبعا في العصر الأيوبي.

وأكبر مجموعة من التحف المذهبة والمطلية بالمينا في العصر المملوكي هي المشكاوات التي عملت لمساجد القاهرة وفق رغبات السلاطين والأمراء المماليك. ويحمل الكثير منها أسماء السلاطين وقوادهم وهذا ما يساعدنا على تأريخها تأريخا صحيحا. وتتراوح الفترة التي ترجع إليها تلك المشكاوات بين نهاية القرن الثالث عشر والقرن الرابع عشر. ويظهر في مشكاوات هذه المدة ما يظهر في التحف المعدنية المعاصرة (شكل ٨٦) من تطور في أسلوبها الفني وتأثر بالأساليب الصينية التي ظهرت بظهور المغول. وتشتمل زخارف المشكاوات على جامات بها رنوك وكتابات عربية بحروف كبيرة إلى جانب الزخارف النباتية والتعبيرات الطبيعية المزهرة الصينية الأصل، التي حلت تدريجيا محل الأشكال الزخرفية المجردة. ونلاحظ هنا حرية في رسوم الموضوعات الزخرفية، نتيجة التأثر بالأساليب الصينية. وفي متحف المتروبوليتان مشكاة من أقدم المشكاوات (شكل ١٥٦) عملت لضريح الأمير أيدكين البندقداري المتوفى عام ١٢٨٥ وكان رئيسا لفرقة الرماة كما يتضح من القوسين المرسومين على رنكه.

وبالمتحف مشكاتان ترجعان إلى بداية القرن الرابع عشر، وهما من مجموعة نادرة مصنوعة من الزجاج الأزرق. وإحدى هاتين المشكاتين (شكل ١٥٧) تحمل اسم السلطان المظفر ركن الدين بيبرس الثاني الذي حكم مصر من ١٣٠٨- ١٣٠٩ خلال حكم الناصر محمد بن قلاوون. ويزين تلك المشكاة تعبيرات مزهرة في غاية من الروعة

وتفريعات طبيعية من زهرة اللوتس وزخارف من نبات العنب، ونجد هذه التعبيرات في عدد من المشكاوات المملوكية.

أما المشكاة الزرقاء الثانية التي يضمها متحف المتروبوليتان؛ فهي غنية بزخارفها النباتية وأشكال الأزهار المختلفة والمناطق المكونة من أشرطة متشابكة. وتبدو المشكاة أنها من نوع أكثر إتقانا من حيث زخارفها وطلائها، وتلك ميزة ظاهرة فيما أنتج في أوائل حكم الناصر محمد بن قلاوون. ويمثل عصر الناصر محمد بالمتحف السابق عدد من المشكاوات، من أحسنها مشكاة في غاية الإتقان، عليها اسم السلطان الناصر، وقد عملت لخانقاه (Hospice) أنشأها كريم الدين بقرافة القاهرة؛ ويذكر الأستاذ فييت أن كريم الدين كان مشرفا بعض الوقت على الخدمة في قصر السلطان ثم اختفى من الحياة السياسية سنة ١٣٢٣.

ويتضح من أسلوب تلك المشكاة المتقن وتذهيبها الرائع أنها من أوائل القرن الرابع عشر، ويوجد بالمتحف مشكاة أخرى تكاد تكون معاصرة للسابقة وعليها اسم الأمير شهاب الدين أحمد مهمندار (المتوفى سنة ١٣٣٢) ويرجح أن تكون صنعت للمسجد الذي بناه عام ١٣٢٤- ١٣٢٥. وثمة مشكاة ثالثة عملت بعد المشكاة السابقة بعدة سنوات لسيف الدين قوصون ساقي الملك الناصر، ورنكة عبارة عن كأس حمراء مرسومة داخل عدة جامات، وليس ببعيد أن تكون قد عملت لمسجده الذي أنشئ عام ١٣٢٩- ١٣٣٠. ولتلك المشكاة أهمية خاصة، إذ يوجد بأسفلها اسم الزجاج الذي صنعها وهو علي بن محمد

أمكي (وقد تكون الرمكي أو الزمكي)؛ ونرى اسمه على مشكاتين أخريين إحداهما بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة والثانية بمتحف بوسطن. ونجد على مشكاة رابعة (شكل ١٥٨) اسم السلطان الناصر محمد، ورنك أحد السقاة غير المعروفين. وهي تختلف كثيرا عن سائر المشكاوات من حيث انعدام الأشرطة ذات الحروف الكتابية الكبيرة. أما اسم السلطان وألقابه فتوجد في ثلاث جامات صغيرة بأسفل جسم المشكاة بينما تزينها تعبيرات طبيعية من الأزهار والورود الكبيرة ونبات عود الصليب، ووسط ذلك جامات بها زخرفة نباتية أورنك صاحب التحفة. وقد ذاعت مثل تلك الزخارف المزهرة على التحف المعدنية المملوكة في عهد الناصر محمد. ومما يلفت النظر في ألوان المينا التي طليت بها تلك المشكاة استخدام الذهبي والأحمر في تحديد العناصر الزخرفية واستخدام الأحمر والوردي والأزرق الفاتح في موضوعات الزخرفة ذاتها، وهذا أمر نادر في التحف الزجاجية المبكرة. وكانت بتلات الأزهار تنقسم إلى ثلاثة أقسام وتلون بأطياف مختلفة من الأحمر أو الأزرق مع الأبيض.

ولم يقتصر صناع الزجاج السوريون في النصف الأول من القرن الرابع عشر على إنتاج المشكاوات فحسب، بل صنعوا أنواعا مختلفة من الأواني كالزهريات والقنينات والصحون والدلاء والأكواب المتنوعة الأحجام، وزينوها أبدع تزيين. ولا تختلف زخارف تلك الأواني عن المشكاوات في شيء، اللهم إلا في وجود الرسوم الآدمية والحيوانية أحيانا. وقد صنع لسلاطين بني رسول باليمن عدد من الأواني، من ذلك القنينة التي كانت بمجموعة روتشيلد ثم انتقلت إلى متحف فرير للفنون

بواشنطن، وعليها اسم السلطان المجاهد علي (١٣٢١- ١٣٦٣). ويملك متحف المتروبوليتان الآن ثلاث قطع مهمة من النصف الأول للقرن الرابع عشر. وأهم هذه القطع الثلاث السابقة، قنينة (شكل ١٥٩) كانت في حوزة آل هابسبرج عام ١٨٢٥ هم انتقلت بعدها إلى متحف تاريخ الفنون بفيينا، وتعتبر هذه القنينة من روائع منتجات الزجاج الإسلامي في العصور الوسطى. وتغطي الزخارف المذهبة والمطلية بالمينا سطح القنينة جميعه، وهي تفوق من حيث تنوع زخارفها وبهجة طلائها وإتقان موضوعاتها، الكثير من المتاحف الزجاجية في العصر المملوكي. ويزين الجزء العلوي من بدن القنينة أشرطة من الزخارف المضفرة، تكون ثلاث جامات كبيرة تحوي بداخلها زخارف نباتية متشابكة باللون الأحمر والذهبي مع لمسات مختلفة من الأبيض والأحمر والأخضر، على أرضية زرقاء داكنة. وتذكرنا موضوعات وألوان تلك الجامات بالشبابيك ذات الزجاج الملون في كنائس العصور الوسطى. أما الفراغ المتخلف بين الجامات فقد امتلأ بأشكال مختلفة من تفريعات العنب وكيزان الصنوبر المرسومة بالذهب مع نقط بيضاء وصفراء وخضراء وحمراء وزرقاء ذات تحديدات باللون الأحمر. ويزين الجزء الرئيسي من بدن القنينة إفريز من صور المحاربين فوق صهوات جيادهم، ويبارز كل واحد منهم الآخر بسيفه أو رمحه أو قوسه أو نشابه أو صولجانه. وتنوعت أغطية رءوس الفرسان فمنهم من يلبس العمائم ومنهم من يلبس القلنسوات والخوذات المغولية. ومن الملحوظات المهمة التي نشاهدها في هذا الشريط كثرة الألوان وتنوعها؛ إذ لونت الخيول بالأبيض والأصفر والأزرق والأحمر

والأخضر والبني الداكن والأحمر الباذنجاني (aubergine). ويزيد الزخرفة حياة وبهجة تلوين ملابس الخيالة وسروجهم بألوان تتباين مع ألوان خيولهم.

أما رقبة القنينة فمزدانة بشريط عريض عليه رسم عنقاء من الفن الصيني، وقد نشرت جناحيها فأحاطت بكل جدار الرقية عند هذا الشريط، وعلى جانبي الشريط السابق من أعلى ومن أسفل شريطان آخران تزينهما تفريعات نباتية وأشكال طيور. ويستدل من التأثيرات الصينية التي بها، واتجها المناظر ورسوم الأشخاص إلى أن تكون قريبة من الطبيعة بدرجة كبيرة، على أن القنينة من أوائل القرن الرابع عشر، ويحتمل أن تكون حول سنة ١٣٢٠.

أما القطعتان الأخريان فهما: كوب في ارتفاع قدم، أهداه إلى المتحف عام ١٩٢٣، ف. أفريت ماسي وحرمه؛ وقنينة (شكل ١٦٠) كانت فيما مضى ضمن مجموعة البارون روبرت دي روتشيلد بباريس. وتذكرنا زخارف النباتات والأزهار التي تزين الكوب المهدي من أفريت ماسي، بكوبين آخرين مماثلين: أحدهما كان فيما مضى ملكا للدكتور زره والآخر بمجموعة Baar في ليدن وكلها ذات أسلوب وصفات واحدة تجعل من الممكن إرجاعها إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر. وتعتبر قنينة روتشيلد المحفوظة الآن بمتحف المتروبوليتان مثلا طيبا في رشاقتها وفي حسن وازدحام زخارفها المذهبة والمطلية بالمينا على الأرضية الزرقاء. وتتكون زخارفها من مراوح نخيلية على شكل قلوب،

تتبادل مع أنصاف مراوح أخرى فتتكون من ذلك جامات تحصر داخلها رسم نسر ينقض على أوزة. ويبدو من رسومها الدقيقة التي تشبه الدنتلة، وذات اللونين الذهبي والأحمر، أنها مما ألفه العصر المملوكي من رسوم مزهرة نفذت بطريقة تخطيطية. وعلى الجزء العلوي من بدن القنينة شريط من حيوانات تعدو على أرضية زرقاء. ويظهر من تفاصيل الرسم مدى الدقة في ملاحظة الطبيعة عند التنفيذ، وهذا ما أخذه الفنانون المسلمون عن الفن الصيني. وقد نجح الزجاجون السوريون في التوفيق بين القيم الزخرفية والتعبيرات الواقعية كما يبدو في رسوم الطيور المحلقة (ويحتمل أن تكون ببغاوات) والزخارف النباتية التي نرى نظائرها على مشكاة قوصون.

تقدم فن طلاء المشكاوات والأواني المختلفة بالمينا في عصر الناصر محمد واستمر إلى النصف الأخير من القرن الرابع عشر، غير أنه يبدو على الكثير من القطع، الميل نحو التدهور والضعف سواء في موضوع الزخرفة أم في أسلوب الصناعة. وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة عدد من المشكاوات عليها اسم السلطان الملك الناصر حسن (١٣٤٧- ١٣٦٠)، وقد أخذ بعضها من مدرسته التي بناها عام ١٣٦٢. وتزين تلك المشكاوات الزخارف التقليدية المعروفة في الأسلوب المملوكي، وأحيانا يسود سطحها أشكال من التعبيرات المزهرة التي لا تترك فراغا دون تغطيته. وفي متحف المتروبوليتان ثلاث مشكاوات تمثل هذا النوع الأخير؛ على إحداها اسم الأمير شيخو، والأغلب أن تكون عملت للخانقاه والضريح اللذين بناهما عام ١٣٥٥.

وهناك كثير من المشكاوات تحمل اسم شيخو، من ذلك مشكاتان بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة. ولدى متحف المتروبوليتان قنينة وطشت وإبريق تزينها زخارف بالمينا، ويمكن إرجاعها إلى النصف الأخير من القرن الرابع عشر.

ويظهر من تحف الزجاج المطلي بالمينا في نهاية القرن الرابع عشر – بما في ذلك المشكاوات التي تحمل اسم السلطان برقوق (١٣٨٢– ١٣٩٨) – الاتجاه نحو السرعة في الإنتاج، والضعف في الموضوعات الزخرفية والطلاء المستخدم. وتضم مجموعة مور بمتحف المتروبوليتان مشكاة من مشكاوات السلطان برقوق. على أن صناعة التحف الزجاجية المطلية بالمينا، وإنك كانت قد بقيت في القرن الخامس عشر، إلا أن القطع المؤرخة التي يضمها متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ترينا مقدار التدهور الذي أصاب هذا الفن في ذلك العصر.

٤ـ التحف الزجاجية في إيران (القرن ١٧ـ ١٩):

ظهرت ببلاد إيران نهضة في صناعة الزجاج خلال حكم الشاه عباس (١٥٧٨– ١٦٢٨)، وقد يكون مرجع ذلك إلى تأثر تلك البلاد بأوروبا، وعلى الأخص بإيطاليا. وتدلنا أقوال الرحالة شروان، الذي زار إيران بين عامي ١٦٦٤، ١٦٨١ على أن الأواني الزجاجية كانت تصنع في شيراز وأصفهان، وأن شيراز أنتجت خير ما صنعته بلاد إيران. وأكد الكثير من أقوال الرحالة شهرة تلك المدينة وامتيازها في صناعة الزجاج.

ويذكر سير روبرت كربورتر في رحلته (١٨١٧– ١٨٢٠) أن صناعة الزجاج بإيران في بداية القرن التاسع عشر كانت على جانب كبير من التقدم والنجاح وأن النوافذ الزجاجية والقنينات والكؤوس المصنوعة بشيراز – رغم أنها لم تكن من نوع فاخر – قد طلبت في كل أنحاء البلاد.

ويملك متحف المتروبوليتان من إنتاج هذا العصر المتأخر مجموعة كبيرة كاملة من زجاجات الزينة والأباريق والزهريات المختلفة الشكل من القرنين الثامن عشر التاسع عشر. والألوان السائدة هي الأبيض والعسلي (Amber) (العنبري أو الكهرماني) والبنفسجي والأخضر والأزرق. وعلى بعض الأواني زخارف مرسومة ومذهبة وعلى بعضها الآخر حليات مضافة. وفي الزخارف المرسومة والمذهبة خشونة واضحة، وأحسن القطع ما اعتمد في جماله وتأثيره على جمال الشكل ولون الزجاج نفسه (شكل ١٦١).

الفصل الثاني عشر

النسيج

كانت المنسوجات في أوائل العصر الإسلامي تصنع وفق الأساليب التي اتبعها الأقباط والساسانيون في تلك الصناعة، غير أن أسلوبا إسلاميا صحيحا أخذ ينمو تدريجيا ويتطور ويسود جميع البلاد التي خضعت لحكم العرب.

١ـ النسيج المصري زمن العباسيين والطولونيين (القرن ٨ـ١٠):

لم يحدث فتح العرب لمصر سنة ٦٤١ تغييرا يذكر في حياة القبط، وقد كان هؤلاء صناعا مهرة، استخدمهم العرب بكثرة في بناء المساجد والقصور وفي العمل بمصانع النسيج الجديدة التي أنشأها العرب وهي المسماة بدور الطراز. وأطلقت لفظة "طراز" على ذلك الشريط المشتمل على كتابة منسوجة أو مطرزة؛ كما أطلقت على الأقمشة المزخرفة بهذه الطريقة، وكذلك على المصانع التي تنتج هذه الأقمشة. وكان لإنشاء دور الطراز في جميع الولايات الإسلامية أهمية كبرى عند حكام العصرين الأموي والعباسي. ونسجت بتلك المصانع التي كان بعضها مقاما في قصور الخلفاء أنفسهم، ثياب فاخرة محلاة بأشرطة "الطراز"، وجرت عادة الخلفاء على خلع هذه الثياب على كبار أصحاب الوظائف مرة على الأقل كل سنة، واعتبرت هذه الخلع بمثابة

الأوسمة والنياشين في العصور الحديثة. وكان ينقش اسم الخليفة في شريط "الطراز" تسجيلا لحكمه وسلطانه.

ذاعت شهرة دور الطراز في مصر بما أنتجته من المنسوجات الكتانية والحريرية التي صدرت منها في العهد الإسلامي إلى البلاد الإسلامية، كسوريا والعراق. ووجدت بسامرا قطعة نسيج كتانية من القرن التاسع، عليها كتابة مطرزة بالحرير الأحمر تدل على أنها صنعت بمدينة تنيس، قرب بورسعيد. واشتهرت تنيس بألوانها الخمسة آلاف وبأنواع الأقمشة المختلفة مثل القصب، وهو نسيج رقيق جدا من الكتان كان يعمل للعمائم. والبدنة، وهو نوع من النسيج تصنع منه ملابس الخليفة. والبوقلمون، وهو النسيج المتموج المتغير الألوان، وتصنع منه كسوة السروج وأغطية المحاف الملكية. ويذكر لنا ناصري خسرو، الرحالة الفارسي الذي عاش في القرن الحادي عشر أن إنتاج دور الطراز السلطانية في تنيس اقتصر على الخلفاء ولم يكن يتصرف فيه ببيع أو عطاء لأحد غيرهم. ومع هذا فلم تكن تنيس المدينة الوحيدة التي يصنع النسيج بها في مصر، بل وجدت إلى جوارها مدينة تونة حيث صنعت الكساوي الكتانية الفاخرة الخاصة بالكعبة، وهي الكساوي التي حرص الخلفاء ورجالهم على عملها بدور الطراز وإرسالها سنويا إلى مكة. واشتهرت دبيق بمنسوجاتها الحريرية، ودمياط بأقمشتها الكتانية البيضاء البديعة، التي يملك متحف المتروبوليتان منها قطعة مؤرخة سنة ٣٢٨ هجرية (٩٣٩- ٩٤٠). وذاعت شهرة مصانع أخرى بالإسكندرية والفسطاط؛ وبهذا المتحف قطع عديدة من نسيج الفسطاط في القرن

العاشر. وصنعت كذلك المنسوجات الإسلامية بمصر العليا ولاسيما في الأشمونين والبهنسا. وازدادت أهمية دور الطراز أيام الدولة الفاطمية، وكانت مصانع النسيج في تنيس والإسكندرية ودمياط تعمل خاصة للخلفاء الفاطميين.

وقد عثر على المنسوجات الإسلامية المصرية في مناطق عديدة، واكتشفت قطع كثيرة منها في بلدة العزم، قرب أسيوط، وفي أرمنت ودرنكة وأخميم، وفي أطلال الفسطاط. وكان الأسلوب الصناعي السائد هو اتخاذ لحمات الأقمشة من الحرير أو الصوف، وسداتها من الكتان. على أنه وجدت بعض الأقمشة المصنوعة كلها من الحرير، سداها ولحمتها، وغالبا ما كانت توشي بخيوط من الذهب.

(أ) **الأقمشة ذات الزخارف المنسوجة بالألوان المتعددة من الصوف والكتان:**

ظلت أساليب صناعة الأقمشة القبطية المنسوجة من الصوف، والتي بلغت ذروة تطورها في القرنين السادس والسابع، متبعة أيام حكم العرب. ولهذا لا يظهر اختلاف كبير بين الأقمشة التي كان يصنعها نساجو القبط لذوي ملتهم، وبين ما كانوا يصنعونه للعرب في عهد الدولتين العباسية والطولونية، (انظر الفصل الثاني). وكان قماش الشاش المستخدم عادة في العمائم والأوشحة، ينسج من الكتان الأسود أو من الصوف المحلي بالأشرطة المنسوجة. وتشتمل أشرطة "الطراز" في منسوجات العصر العباسي بمصر على كتابات كوفية متنوعة؛ وبعض ما وصلنا من هذه الأشرطة يحمل تاريخ أو مكان صناعة القطعة. وبمتحف

الفن الإسلامي بالقاهرة جزء من شاش عمامة سجل عليه تاريخ صناعته سنة ٧٠٧. وبالمتحف أيضا قطعة أخرى محلاة بصف من أشكال الجمال، وتحمل نصا يشير على أنها من إنتاج أحد المصانع الخاصة بإقليم الفيوم. ووجدت بالفيوم وبغيرها من جهات مصر العليا مصانع نسج الأقمشة وفق التقاليد القبطية المعروفة.

وبمتحف المتروبوليتان مجموعة من المنسوجات تمثل النوع المتقدم. ومن القطع الجديرة بالاهتمام، جزء كبير من وشاح أو شال من الصوف الأسود (شكل ١٦٢) محلى بأربعة أشرطة مختلفة العرض، ومنسوجة من الصوف والكتان بألوان متعددة. وتتكون زخارف الشريط الرئيسي من جامات تضم تعبيرات زخرفية مختلفة، ويفصلها بعضها عن بعض أشكال طيور محورة تحويرا شديدا، نسجت باللون الأبيض والأصفر والأسود على أرضية حمراء. ويحف بجانبي هذا الشريط كتابة كوفية بيضاء على أرضية سوداء، وفي شريط آخر نسجت أشكال أشخاص وطيور وحيوانات ووريدات داخل مناطق سداسية الشكل. وظاهرة التحوير الشديد التي نلاحظها على الرسوم الآدمية والحيوانية هي خاصية من خصائص منسوجات العصر الطولوني في القرن التاسع. ويظهر في مجموعة أخرى من منسوجات القرن التاسع، خليط من كتابة كوفية زائفة وكتابات أخرى قبطية دينية؛ ومن الواضح أن النساجين القبط صنعوا هذه المنسوجات لاستعمالهم الشخصي.

ومن بين المنسوجات التي عثر عليها بمصر، عدد من القطع الخشنة السميكة التي يرجع استخدامها كأبسطة أو ستائر. وبمتحف المتروبوليتان قطع عديدة من هذه المنسوجات منها قطعة محلاة بأشكال طواويس كبيرة، وأخرى تزينها كتابات كوفية.

(ب) الأقمشة ذات الزخارف المنسوجة والمطرزة بالحرير:

جرى العمل في دور الطراز على تزيين الأقمشة المنسوجة من الكتان بزخارف من الحرير، ومن أقدم المنسوجات التي وصلت إلينا من إنتاج دور الطراز، قطعة بمتحف الدولة ببرلين، سجل عليها اسم الخليفة هارون الرشيد (٧٨٦- ٨٠٩) واسم النساج مروان بن مرعي؛ ونسج ما عليها من الكتابات الكوفية والأشكال الهندسية بخيوط من الحرير المتعدد الألوان. وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة قطعة تشبه السابقة، عليها اسم الخليفة الأمين ابن هارون الرشيد (٨٠٩- ٨١٣)، وهي من صناعة مصر.

وأهدى جورج د. برات لمتحف المتروبوليتان، مجموعة طيبة من الأقمشة التي تزينها أشرطة "الطراز" والزخارف الأخرى من العصر العباسي وتلك الزخارف إما منسوجة أو مطرزة بألوان مختلفة من الحرير. ويتضمن أقدم النصوص المطرزة بالحرير والموجودة على بعض القطع، تاريخ عام ٢٨٢ هجرية (٨٩٥) واسم الخليفة العباسي المعتضد (٨٩٢- ٩٠٢). ومعظم الأقمشة الكتانية ذات الكتابات، من القرن العاشر، وعليها اسم الخليفة المقتدر بالله، أو اسم غيره من الخلفاء.

ونلمح في الكتابات الكوفية التي تزين منسوجات تلك الفترة تنوعا زخرفيا كبيرا، إذ تنتهي حروف بعضها بأنصاف مراوح نخيلية (الكوفي المشجر). وهناك قطعة عليها كتابات باللون الأسود، تتضمن اسم الخليفة المطيع لله (٩٤٦- ٩٧٤)، ولهذه القطعة أهمية خاصة، إذ توجد في أماكن مختلفة منها خيوط ذهبية، مصنوعة من الكتان البني المجدول مع أشرطة رفيعة من الجلد المطروق بالذهب. ويرجع أقدم ما نعرفه من الأقمشة ذات الخيوط المذهبة على النحو السالف إلى القرن العاشر، والراجح أن هذا الأسلوب إسلامي صرف وليس بيزنطيا كما يعتقد البعض.

ومع أن معظم الأقمشة ذات الرسوم الآدمية والحيوانية – القبطية الأسلوب – مصنوع من الصوف، إلا أنه توجد قطع كثيرة منسوجة من الحرير. وبمتحف المتروبوليتان قطعة تزينها جامات بها حيوانات وطيور محورة، كما تزينها تعبيرات زهرية نسجت باللون الأبيض والأصفر والأزرق والأخضر والأحمر على أرضية حمراء. وتوجد قطعة أخرى من المنسوجات الحريرية محفوظة بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن، عليها كتابات كوفية وأشكال حيوانات بطريقة زخرفية، ويمكن نسبتها إلى القرن التاسع. وكذا يوجد بمتحف الفن الإسلامي في القاهرة، وفي متحف القيصر فردريك في برلين، وفي متحف بروكسل، قطع أخرى من المنسوجات الحريرية من ذلك العصر.

٢ـ المنسوجات الفاطمية في مصر (أواخر القرن ١٠ـ ١٢):

صنعت في العصر الفاطمي أنواع فاخرة من المنسوجات تفوق ما صنع في العصر العباسي، وأصبحت الأقمشة الكتانية والحريرية في غاية الدقة، وأعجب بها الرحالة أيما إعجاب. وتحدثنا بعض المراجع أن صناعة النسيج بالقاهرة بلغت حدا من الرقة بحيث صار من الممكن سحب عباءة أو ثوب كامل خلال حلقة خاتم. وقد اتبع النساجون في العصر الفاطمي الأساليب التي اتبعت في العصر العباسي في تنظيم الكتابات والزخارف المختلفة. وكان يزين القماش شريط عريض عليه زخارف هندسية أو حيوانية (شكل ١٦٣) تحف به من الجانبين كتابات عربية، وكانت الكتابات الكوفية في أول أمرها عباسية الأسلوب، كما يتضح من قطعة بمتحف المتروبوليتان عليها نص يتضمن اسم الخليفة الفاطمي العزيز بالله (٩٧٦– ٩٩٦). وحروف تلك القطعة طويلة رشيقة، وهي منسوجة من الحرير الأصفر بخيوط زرقاء. ونرى في قطعة أخرى بهذا المتحف – من نفس العصر – كتابة بالحرير الأصفر على أرضية زرقاء. وعندما بلغ العصر الفاطمي مرحلة التقدم والنضوج، اتخذت الكتابة الكوفية أسلوبا جديدا، وسميت بالكوفي المشجر، وهو النوع الذي تنهي بعض حروفه بتفريعات من المراوح النخيلية.

ويمثل أسلوب الزخرفة الفاطمية على المنسوجات في متحف المتروبوليتان مجموعة تضم عددا من القطع الجميلة، ومن بين أقدم المنسوجات المؤرخة، قطعة كبيرة من نسيج الكتان (شكل ١٦٣) عليها

اسم الخليفة الفاطمي الظاهر (١٠٢١- ١٠٣٦) ويزينها شريطان على كل منهما صف من الجامات الحمراء ويحيط أحد الشريطين السابقين شريطان من الكتابة الحمراء والتفريعات النباتية الزرقاء. ويوضح شكل ١٦٤ نوعا آخر من الأقمشة الفاطمية الغنية بزخارفها، إذ نجد هنا خمسة من الأشرطة العريضة ذات اللون الأحمر والأصفر الذهبي والأزرق الفاتح والداكن، وتزينها رسوم أرانب برية داخل مناطق صغيرة ناتجة من تقاطع الأشرطة، ومن رسوم طيور داخل دوائر صغيرة.

ومن أبدع أمثلة الأقمشة الفاطمية الفاخرة، قطعة من نسيج الكتان، (شكل ١٦٥) تزينها أشرطة أفقية، ويزين الشريط الأوسط منها رسم أزواج من الصقور يفصل كل واحد عن الآخر مروحة نخيلية، ويفصل كل اثنين بعضهما عن البعض مروحة أخرى نخيلية، على أرضية خضراء. والأشكال المستخدمة في الزخرفة من نسيج الحرير والخيوط المصنوعة من الجلد المطروق بالذهب. ويظهر من أسلوب زخارف تلك القطعة أنها من عصر الخليفة المستنصر، الذي حكم بين عامي ١٠٣٦، ١٠٩٤. وصنع هذا النوع بتنيس وتزينه الخيوط المذهبة وهو خاص بالثياب الخليفية المسماة بالبدنة.

وسار الإنتاج الفاطمي في القرن الثاني عشر وفق أساليب القرن الحادي عشر، وكل ما حدث أن حلت الحروف النسخية اللينة (round) محل الكتابات الكوفية. وغالبا ما تشابكت الكتابة النسخية مع الزخارف النباتية في كثير من البراعة والحذق، كما يرى في شريطين

يزخرفان كم ثوب محفوظ بمتحف المتروبوليتان باسم الخليفة عبد المجيد الحافظ (١١٣٠ – ١١٤٩)

ولا تقل منسوجات القرن الثاني عشر من حيث إتقان زخارفها عن مستوى مثيلاتها في القرن الحادي عشر. وبالمتحف السابق أمثلة عديدة من ذلك العصر من بينها جزء من قطعة من نسيج الكتان ذي اللون الأزرق، وعليها زخارف من الحرير المتعدد الألوان، وتزينها أشرطة كثيرة وجامات كبيرة باللون الأصفر، بداخلها أزواج من الغزلان يفصلهما رسم شجرة.

٣ـ المنسوجات العباسية والفاطمية ذات الزخارف المرسومة والمطبوعة:

من الأساليب الصناعية الطريفة، نوع من نسيج الكتان مزين بالكتابات والزخارف المرسومة أو المطبوعة. من ذلك بمتحف المتروبوليتان ست قطع رسمت زخارفها بالقلم البسط بمداد بني داكن به بعض التذهيب. ونرى في عدد من القطع التي ترجع إلى العصر العباسي إطارا مربعا يضم كتابات وزخارف نباتية تذكرنا بكتابات وعناوين السور في مصاحف القرن التاسع (انظر الفصل الرابع). ويرجح أن تكون مثل تلك الكتابات المرسومة باللون المذهب أحيانا، من العلامات التي تميز إنتاج مصانع النسيج المصرية. وهناك قطع أخرى هامة من نسيج القطن مصبوغة بالطريقة الصينية والمعروفة باسم إيقات (وهي أن يطبع النسيج طبعا سريعا من جانب واحد)، ويمتاز هذا النوع بكتاباته الكوفية الجميلة

المرسومة بالذهب والمحددة باللون الأسود. ويوجد على إحدى القطع المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة اسم أحد أمراء الأسرة الرسية باليمن في القرن العاشر. وتشبه هذه القطعة مثيلاتها من القطع القطنية ذات الكتابات المطرزة، التي يحتوي أكثرها على أسماء بعض الخلفاء العباسيين في القرنين التاسع والعاشر، والمصنوعة في دار الطراز بصنعاء اليمن. ومن الأقمشة ذات الزخارف المرسومة قطعة مهمة ترجع إلى أوائل العصر الفاطمي، وتذكرنا رسوم طيورها وزخارفها النباتية وكتاباتها الكوفية المتعددة الألوان ببعض الزخارف المنسوجة في الأقمشة. على أن الأقباط مارسوا في العصور السابقة زخرفة الأقمشة بالأشكال المرسومة والمطبوعة، ولكن تلك الصناعة تطورت وتقدمت على أيدي الصناع المصريين في العهد الإسلامي ثم انتقلت إلى أوربا ولاسيما ألمانيا.

واستخدم النساجون المسلمون أختاما خشبية في طبع منسوجاتهم، وكانت الزخرفة بهذه الطريقة غالبا ما تغطي جميع الثوب. ومن ذلك قطعة محفوظة بمتحف المتروبوليتان، تتكون رسومها من زخارف نباتية مطبوعة بالذهب. وهناك قطعة نادرة من نوع رفيع غير عادي من نسيج الكتان في القرن العاشر (شكل ١٦٦) تغطيها رسوم أسود مطبوعة باللونين البني والذهبي داخل مربعات محددة وفي المساحات المختلفة بين تلك المربعات. واستخدم الفنان في طبع هذه القطعة ستة أختام مختلفة، أربعة منها لطبع اللون الأسود، وواحد لطبع أرضية المربعات ذات اللون البني، وواحد لعمل الحبيبات أو الوريدات التي تتكون منها المربعات.

واستخدمت هذه الأقمشة الجميلة المطبوعة عوضا عن أنواع الأقمشة الأخرى الغالية ذات الزخارف المنسوجة أو المطرزة بخيوط الذهب.

٤ـ المنسوجات الأيوبية والمملوكية (أواخر القرن ١٢ـ١٤)

ورث العصر الأيوبي والمملوكي عن العصر الفاطمي أساليب صناعة الأقمشة ذات الزخارف المنسوجة، ولكنها كانت أقل شيوعا فيهما منها في العصر السابق. ومن الأقمشة المملوكية المهمة بمتحف المتروبوليتان قطعة ذات زخارف منسوجة، أهداها للمتحف ف. أفريت ماسي (شكل ١٦٧). وتشبه رسوم تلك القطعة، المؤلفة من الأوراق النباتية الطبيعية والمراوح النخيلية لنبات عود الصليب، أسلوب الزخارف المملوكية على التحف المعدنية في بداية القرن الرابع عشر. والألوان السائدة في زخارف هذه القطعة هي الأبيض والبني القاتم والبني الفاتح والأزرق الفاتح والأسود، كما استخدم الذهب والفضة بحرية أكثر من ذي قبل.

وأقمشة العصر الأيوبي والمملوكي المطرزة، أكثر بساطة إذا ما قورنت بأقمشة العصر الفاطمي، المطرزة بخيوط الذهب والحرير المختلف الألوان. وهناك مجموعة مطرزة بألوان متعددة ومصنوعة مغرزة متتابعة أو "غرزة السلسلة" وعليها كتابات نسخية وكوفية، ويمكن إرجاع هذه المجموعة إلى القرن الثاني عشر. وهناك مجموعة أخرى ترجع على القرنين الثاني عشر والثالث عشر، ومطرزة بالحرير المتعدد الألوان،

وعليها رسوم أزواج من الحيوانات والطيور تفصل بينها شجيرات صغيرة. وبمتحف فكتوريا وألبرت غطاء حشية من نسيج الكتان من القرن الثالث عشر، تزينه معينات تضم داخلها أشكالا آدمية جالسة ورسوم أسود وطواويس وطيور وتعبيرات زخرفية مختلفة. وفي متحف كوبر يونيون بنيويورك قطعتان مشابهتان لأسلوب القطعة السابقة وتزينهما تعبيرات تشبه الشجر وأشكال حروف لا تقرأ.

وتمتاز الزخارف المطرزة من العصر المملوكي بخطوطها المتكسرة المتعرجة بسبب الأسلوب الصناعي المتبع في صناعتها، وهو عبارة عن غرز متتابعة متدرجة كالسلم، يطلق عليها أحيانا اسم غرزة هلباين، وغالبا ما تتبع الغرزة اتجاه خيط اللحمة فتبدو الزخرفة كالمنسوجة.

وظلت الأقمشة المطبوعة تستخدم في العصر المملوكي، وكانت رسومها السائدة في القرنين الثالث عشر والرابع عشر هي الأشكال المسننة والوريدات والتفريعات المزهرة ذات اللون الأزرق أو الأحمر أو البني.

٥ـ المنسوجات الحريرية في مصر والشام:

نذكر هنا أن زخارف المنسوجات الحريرية كانت تصنع بواسطة المكوك على نول السحب، ويختلف ذلك عن الأقمشة ذات الزخارف

المطرزة التي كانت تضاف خيوط اللحمة فيها مع النسيج بواسطة البكرة أو الإبرة.

وذكرنا أن أقمشة العصر الإسلامي الأول، سواء كانت من الحرير أم من الصوف، استمرت تتبع أسلوب المنسوجات الساسانية والمسيحية الشرقية (انظر ص ٣٤ من الفصل الثاني). وقد وصلنا الكثير من هذه الأقمشة، ويحتفظ متحف المتروبوليتان ببعض تلك القطع ذات الكتابات الكوفية. وعلى الرغم من أن رسوم تلك الأقمشة ترجع إلى ما قبل الإسلام فإنها يجب ألا تتعدى القرن الثامن أو التاسع. وتوجد مجموعة من الأقمشة الحريرية من نهاية القرن الثامن أو بداية التاسع، زخارفها برتقالية اللون على أرضية خضراء، وهي تشبه في أسلوبها ما عثر عليه في إخميم؛ ويمكن نسبتها إلى مصانع سوريا في دمشق وأنطاكية. ويوضح (شكل ١٦٨) قطعة مهمة من نسيج الحرير يزخرفها موضوع ساساني محور بالأسلوب الإسلامي يتألف من شجرة نخيلية. وتذكرنا أشكال المراوح النخيلية المحصورة داخل مناطق على شكل حبات اللوز، ببعض قطع الحلي القبرصية في العصر المسيحي الأول التي ترجع دون شك إلى أصل سوري (انظر الفصل الثاني). وتعتبر التحديدات المتدرجة للأشكال المرسومة وتفريعات إطار الجامة الكبيرة، من صفات الزخرفة الإسلامية في العصر الأول. وكان استمرار استخدام التعبيرات الساسانية في العصر الأموي وأوائل العصر العباسي، خارج إيران، قاصرا على سوريا والعراق.

ويملك متحف بروكسل قطعة من نسيج الحرير يرجح أن تكون من العصر الفاطمي، وتزينها صفوف من الطيور المتقابلة، تفصل بينها أشكال من المراوح النخيلية، وعلى أجنحتها كتابات عربية تتضمن عبارات دعائية. وألوان تلك القطعة من نوع غير عادي، إذ تقسم النسيج أشرطة أفقية من اللون الأزرق والأرجواني والأصفر والأحمر ولا علاقة لهذه الأشرطة بالموضوع الزخرفي. ويذكرنا أسلوب تلك القطعة بما عثر عليه في الفسطاط من خزف ذي بريق معدني من القرنين الحادي عشر والثاني عشر؛ ويرجح أن يكونا من وقت واحد، وإذن فليس ببعيد أن تكون مصر قد أنتجت المنسوجات الحريرية. والقطعة المحفوظة بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٦٩) من أصل سوري في العصر الأيوبي على الأرجح، وزخارفها برتقالية اللون على أرضية خضراء؛ وتتكون من أزواج من الطيور والعقبان داخل مناطق من أشرطة متموجة. ويفصل العقبان والطيور بعضها عن بعض أشجار نخيلية من النوع المشاهد في منسوجات إيران في العصر السلجوقي. ويبدو الأسلوب السلجوقي واضحا في براعة استخدام العقبان والأشجار النخيلية في الزخرفة، حتى ليكاد الإنسان يحكم لأول وهلة أنه نسيج سلجوقي. وعلى الرغم من أنه عثر ببلدة العزم في مصر على مجموعة من القطع الكبيرة من هذا النوع من المنسوجات الحريرية فالراجح أن هذه القطع صنعت في سوريا في أوائل القرن الثالث عشر وكانت حينذاك خاضعة للنفوذ السلجوقي القوي.

وفي متحف فكتوريا وألبرت قطعة من نسيج الحرير باللونين البرتقالي والأخضر، يزينها أزواج من الطير داخل حلقات مستديرة، ويمكن إرجاعها إلى النصف الثاني من القرن الثالث عشر. ومن الممكن اعتبار تلك القطعة المملوكية من إنتاج المصانع السورية كذلك.

أما المنسوجات ذات الأسلوب الصيني فيمكن إرجاعها إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر. واحتوت كنوز الكنائس على مجموعات من نسيج الحرير، التي انتقل بعضها إلى متحف الفنون التطبيقية ببرلين، ومتحف فكتوريا وألبرت بلندن، وعليها اسم وألقاب الناصر محمد بن قلاوون الذي حكم مصر وسوريا بين عامي ١٢٩٣ و ١٣٤٠. ويبدو في أشكال تلك المنسوجات، التأثر الواضح بالأقمشة الصينية المعروفة للشرق الأدنى حينذاك.

وتنسب إلى عصر الناصر محمد بن قلاوون قطعة من نسيج الحرير (شكل ١٧٠) محفوظة بمتحف المتروبوليتان، وعليها زخارف بلون برتقالي على أرضية باللون البني، والزخرفة منتظمة داخل أشرطة أفقية، وتتألف من الموضوعات التقليدية في الفن الإسلامي مع تعبيرات مختلفة من الزهور المستعارة من الفن الصيني.

وعثر على كثير من قطع الحرير الموشى تحمل أسماء وألقاب حكام مصر وسوريا من سلاطين المماليك؛ ومن القطع المشهورة قطعة من كنيسة سانت ماري بمدينة دانتزج وهي منسوجة بخيوط رقيقة من

الجلد المذهب، على أرضية من الحرير الأسود، ويزينها رسم قوامه أزواج من الببغاوات وأشكال من التنين الصين، وعليها كلمة "الناصر" ولعلها تشير على اسم الناصر محمد بن قلاوون. وبالكنيسة السابقة عدة قطع أخرى مهمة تشتمل على أردية وعباءات من الحرير الموشى بالأسلوب الصيني. وبكاتدرائية رجنزبرج قطعتان من ملابس الشهامسة، عليهما اسم صانعهما "الأستاذ عبد العزيز". وينسب كل من العالمين فالكه وكندريك، المنسوجات الحريرية الموشاة إلى صناعة الصين أو آسيا الوسطى وإن كان من المحتمل نسبتها إلى مصر.

٦ـ المنسوجات الإيرانية (القرن ٨ـ ١٠):

من المعلوم أن دور الطراز أنشئت في جميع أقطار العالم الإسلامي، وأن إيران عرفت الكثير منها، وأن ما نسج في تلك المصانع صدر إلى بقية بلاد العالم الإسلامي، حتى أن مصر نفسها حصلت على أنواع من تلك الأقمشة الإيرانية. وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة قطع مؤرخة من العصر العباسي من القرنين التاسع والعاشر، عليها كتابات تشير إلى أنها من صناعة مرو وبشابور. ويوجد كذلك بمتحف المتروبوليتان جزء من نسيج الكتان، عليه كتابة مطرزة تدل على أن القطعة من صناعة نيسابور عام ٢٦٦ هجرية (٨٧٩– ٨٨٠). ولا يختلف أسلوب تلك الأقمشة ذات الكتابات عن باقي الأقمشة التي تزينها أشرطة "الطراز" في الأقاليم الإسلامية الأخرى.

وسارت صناعة نسج الحرير عند إيران في بداية العصر الإسلامي وفق الأساليب الساسانية القديمة. ويمكننا أن ننسب إلى المدة التي تقع بين القرنين السابع والتاسع، منديل عليه صورة وجه المسيح ويخص القديس فكتور، وقطعة أخرى عليها رسم فيل، وكلاهما ضمن كنوز كتدرائية سنز (sens). وبمتحف كوبر يونيون بنيويورك قطعة أخرى كبيرة مماثلة للقطعة الأخيرة. وتذكرنا هذه الأقمشة الحريرية بالأقمشة الساسانية من حيث ألوانها وطراز زخارفها، ولهذا يحتمل أن تكون من صناعة غرب إيران.

ومن مجموعات المنسوجات الحريرية بإيران في أوائل العصر الإسلامي، مجموعة تمتاز بتكسر الخطوط التي رسمت بها طيورها وحيواناتها. وأحسن القطع المعروفة من المناديل التي تحمل صورة المسيح، منديل القديسة كولمبا المحفوظ بالفاتيكان وهو محلى إلى جانب ذلك برسوم سباغ. وفي نانسي قطعة مشابهة، وفي سنز قطعتان أخريان يزين إحداهما رسوم طواويس ويزين الأخرى رسوم خيول. وبمتحف المتروبوليتان قطعتان من نسيج الحرير من إيران: إحداهما يزينها رسم بطتين داخل دائرة، ويزين الأخرى (شكل ١٧١) أزواج من الخيل داخل دوائر، وأشكال طيور في الفراغ المتخلف بين الدوائر. وزخارف هذه القطعة الأخيرة مصنوعة باللون الأبيض والأصفر والأخضر والبنفسجي الفاتح lilac، على أرضية حمراء. وقد اكتشف سير أوريل شتاين قطعا مماثلة من النسيج بمغارة الألف بوذا في تن – هوانج ببلاد التركستان الصينية. ويرى شتاين أنها من صناعة صغديانه بالتركستان

الغربية. وتدلنا المراجع على قيام صناعة النسيج بسمرقند، ويرجح أن تكون هذه المجموعة الأخيرة من إنتاجها. وفي اللوفر قطعة من نسيج الحرير كانت قبلا في كنيسة سان جوس عند الساحل على مقربة من كالية، وهي من صناعة خراسان التي اشتهرت من مدنها مرو ونيسابور. ويزين تلك القطعة رسم فيلين متقابلين يحف بهما صف من الجمال والطواويس. ويتضمن النص الذي بالقطعة، اسم الأمير منصور بختكين بخراسان، المتوفى عام ٩٦٠، ومعنى هذا أن القطعة من القرن العاشر.

٧- منسوجات العصر السلجوقي في إيران والعراق وآسيا الصغرى (القرن ١١-١٣):

تأثرت صناعة النسيج تأثرا كبيرا في إيران حين غزا الأتراك السلاجقة تلك البلاد سنة ١٠٣٧، ويدلنا كثير من القطع الحريرية المعروفة منذ زمن، ضمن المجموعات الفنية المختلفة، كما يدلنا بعض ما كشف عنه حديثا في إيران ولا سيما في مدينة الري، إحدى مراكز صناعة النسيج المهمة هناك، على مقدار الانتعاش الذي أصاب الفنون والصناعات زمن سلاطين آل سلجوق وخلفائهم الذين حكموا إيران والعراق وسوريا وآسيا الصغرى. وبالرغم من أن تأثير الأسلوب الساساني في رسوم المنسوجات ظل واضح المعالم في أوائل العصر السلجوقي إلا أن هذا التأثير أخذ يتضاءل تدريجيا ويحل محله أسلوب امتزجت فيه التعبيرات النباتية الإسلامية الاصل، مع تفريعات السيقان والمراوح النخيلية. ويمكن تقسيم المنسوجات السلجوقية إلى عدة مجموعات:

فمنها ما يرجع إلى بداية القرن الحادي عشر، وهذه وثيقة الصلة بأسلوب المنسوجات الإيرانية في المدة بين القرنين الثامن والعاشر. ومع أن رسوم الأشكال حتى في عصر الازدهار السلجوقي كانت ذات خطوط متعرجة أو متكسرة، إلا أنها تطورت وأصبحت ذات أسلوب سلجوقي خالص وهو الأسلوب الذي امتاز بجمال الأشكال ورشاقتها وانسياب خطوطها. ونلمح هذه المميزات بوضوح في قطعة من نسيج الحرير بمتحف المتروبوليتان بها رسوم حيوانات وزخارف نباتية باللونين البرتقالي والبني، كما نلمح ذلك أيضا في كثير من القطع الموزعة بين المجموعات الأوروبية والأمريكية، التي يرجع أكثرها إلى القرن الثاني عشر، والتي يرجع بعض منها على القرن الثالث عشر. وبمتحف الفنون التطبيقية ببرلين قطعة من النوع السابق الذكر، باللونين الأخضر والأبيض، ويزينها رسوم عقبان متواجهة. وفي كنيسة سانت سرفاتيوس في ماسترشت قطعة أخرى من نسيج الحرير الأحمر والأخضر، تزينها رسوم أسود. وبمتحف برلين قطعة مصنوعة من اللونين الأبيض والأسود ويزينها رسوم أزواج من النسور، ويقال أنها جاءت من تبريز ويمكن إرجاعها إلى القرن الثالث عشر.

تذكر لنا المراجع التاريخية أن صناعة نسج الحرير قامت في بغداد في وقت مبكر، وأن خلفاء العباسيين نقلوا إليها عددا من صناع النسيج من مدينة تستر. ويعرف المختصون ما يقرب من عشرة قطع ترجع إلى النصف الأول من القرن العاشر، وعليها "طراز" بغداد (مدينة السلام). وذكر الرحالة ماركوبولو في كتاباته في القرن الثالث عشر، ما

كان يصنع ببغداد والموصل من نسيج الحرير الموشى بالذهب. ويوجد بكلية سان إزيدور بمدينة ليون (leon) بإسبانيا، قطعة من نسيج الحرير تزينها رسوم طيور وفيلة وحيوانات أخرى مختلفة ذات أسلوب إيراني، وعليها كتابات كوفية تدل على أنها من صناعة بغداد، ويرجح أن يكون ذلك في القرن الحادي عشر. وقامت أيضا صناعة نسج الحرير بآسيا الصغرى في العصر السلجوقي. وبمتحف مدينة ليون (lyons) بفرنسا، قطعة من الحرير الموشي بخيوط الذهب، مزخرفة برسوم أسود وكتابات تتضمن اسم كيقباد سلطان قونية، وقد يكون كيقباد الأول (١٢١٩– ١٢٣٧) وقد يكون الثاني (١٢٤٩– ١٢٥٧).

٨ـ المنسوجات الإيرانية زمن المغول والتيموريين (القرن ١٤ـ ١٥):

لا يوجد سوى القليل من قطع النسيج الإيراني التي يمكن نسبتها، في شيء من التأكيد والجزم، إلى القرن الرابع عشر أو الخامس عشر. والذي يقال هو أن زخارف منسوجات تلك المدة ذات صفات صينية ظاهرة، إذ اشتدت الحاجة إلى المنسوجات الصينية بإيران زمن حكم المغول لها، الأمر الذي دفع النساجين الوطنيين إلى محاكاة التعبيرات الصينية. ونجد في تصاوير العصرين المغولي والتيموري أنواعا من الأقمشة الصينية الأسلوب عليها رسوم التنين والعنقاء والكلين (kilin) ورسوم الأزهار كزهرة عود الصليب وزهرة اللوتس؛ وأحيانا ما تجتمع هذه العناصر الزخرفية مع التعبيرات الإسلامية الأصيلة.

ويظهر على كثير من قطع الحرير الموشي التي نسبها الأستاذ فالكه إلى إيران، أنها من أصل إسباني. وبمتحف المتروبوليتان قطعة نادرة من الحرير الموشى، ترجع إلى نهاية القرن الخامس عشر (شكل ١٧٢)، وتزخرفها معينات بيضاوية من الفروع النباتية، تضم داخلها تفريعات من البراعم والأزهار والأوراق الطبيعية والمراوح النخيلية لنبات عود الصليب باللونين الأسود والفضي على أرضية خضراء زيتونية، ويتجلى في جمال الشكل وحسن الألوان ما هو معروف عن الزخرفة التيمورية.

٩ـ منسوجات إيران في العصر الصفوي (القرن ١٦ـ١٨):

كان العصر الصفوي، العصر الذهبي لصناعة النسيج الإيرانية. ويمكن تقسيم المنسوجات الحريرية الصفوية إلى ثلاث مجموعات: منسوجات حريرية سادة، ومنسوجات حريرية موشاة، ومنسوجات حريرية مخملية. واستخدمت هذه الأنواع إما في ملابس الأمراء والنبلاء أو علم الستائر والأغطية، أو إهداء من السلاطين لمن يريدون تكريمه. واشتملت زخارفها على الموضوعات الآدمية ورسوم الحيوانات والطيور والأزهار المختلفة. وأخذت أكثر المناظر والموضوعات من الملاحم الإيرانية مثل الشاهنامة، أو من الأشعار العاطفية كأشعار نظامي، كما زين بعضها الآخر بمناظر تمثل الأمراء الإيرانيين وهم يصيدون أو يسمرون أو يمرحون في الحدائق.

ونرى في اللوحة رقم ٤ نموذجا بديعا لنسيج الحرير المتعدد الألوان من القرن السادس عشر. ويزين تلك القطعة وحدة زخرفية متكررة تتألف من رسم شاب إيراني يحمل كأسا وزجاجة، وقد وقف على أرضية صخرية بين شجر السرو والكرز، ومن حوله الطيور والحيوانات. ومما يرجع إلى القرن السادس عشر كذلك قطعة رائعة من المخمل (شكل ١٧٣) أهداها لمتحف المتروبوليتان ف. أفريت ماسي. وكانت هذه القطعة، وقطع أخرى مشابهة – موزعة بين المتاحف الأمريكية – تزين داخل خيمة قره مصطفى باشا عام ١٦٨٣، زمن الحصار الثاني لمدينة فينيا. ويزخرفها رسم للإسكندر يقتل التنين بصخرة كبيرة بالألوان الأحمر الخمري والأخضر الفاتح والأزرق الداكن والبني الفاتح والبني الداكن والأسود، على أرضية مذهبة تضم خيوطا فضية دقيقة. وفي المتحف الحربي في موسكو سترة من الحرير الموشى يزينها هي الأخرى الموضوع المتقدم بألوان متعددة على أرضية زرقاء. وبمتحف المتروبوليتان قطعة من الحرير الموشى عليها رسم رجل جالس وتابعه بين يديه يقدم له الفاكهة؛ وتبدو ألوانها رائعة على الأرضية البيضاء. وبمتحف كوبر يونيون بنيويورك قطعتان من نسيج الحرير عليهما قصة ليلى والمجنون. ونرى في إحداهما ليلى في هودجها وقد حملت فوق ظهر جمل، وهي تنظر إلى المجنون، والواقف بين عدد من الحيوانات. وهذه القطعة مهمة جدا لأنها تحمل إمضاء صانعها "غياث".

أما القطعة الأخرى فتمثل ليلى تقترب من المجنون وقد أمسك بغزالة في يده. وفي متحف روزنبرج بمدينة كوبنهاجن قطعة من

منسوجات القرن السادس عشر الحريرية المهمة، وتزينها رسوم آدمية كبيرة، (يبلغ طولها ٢٠ بوصة)، تمثل أميرا بين أتباعه؛ ويشبه كثير من أشخاص تلك القطع السابقة، رسوم الأشخاص في المخطوطات المعاصرة.

ومن أقمشة العصر الصفوي في القرن السادس عشر ما تزينه أشكال الزهور فحسب، سواء كانت طبيعية أم محورة عن الطبيعة. وإذا نظرنا إلى رسوم الأشخاص في المخطوطات المعاصرة رأينا أن ملابسهم من ذلك النوع من الحرير الموشى المحلى بزخارف من الزهور. وفي متحف المتروبوليتان قطعة من المخمل –وهي من القطع التي كانت تزين الخيمة المشار إليها في شكل ١٧٣– وتحليها المراوح النخيلية المختلفة وزهور قرن الغزال وتعبيرات متعددة من الأزهار داخل مناطق بيضاوية على أرضية ذهبية.

وفي عهد الشاه عباس الأكبر (١٥٨٧– ١٦٢٨) تمتعت الفنون بأسرها برعايته الكريمة واهتمامه البالغ، واستمرت مصانع النسيج في أيامه، تنتج الغالي الثمين من الموشى والمخملي بكثير من المهارة والإتقان. وأنشأ الشاه عباس إلى جانب ما كان قائما من مصانع في يزد وقاشان، عددا من المصانع الأخرى وعلى الأخص في أصفهان، حيث صنعت بها أفخر أنواع الثياب وأرخصها على السواء. ولدى متحف المتروبوليتان قطعتان صغيرتان مؤرختان، من نسيج الحرير في عصر الشاه عباس، وعليهما: "١٠٠٨هجرية. (١٥٩٩– ١٦٠٠)، من صنع

حسين". وممن نعرفهم من نساجي القرن السادس عشر والقرن السابع عشر عدا حسين هذا، غياث وعبد الله وابن محمد ومعز الدين وابن غياث وسيفي عباسي. ويظهر من القطعتين السابقتين الموجودتين بمتحف المتروبوليتان، كل الصفات والمميزات الفنية لعصر الشاه عباس، كاستخدام الألوان المنطفئة والميل نحو الواقعية في رسم الأشخاص وطيات الملابس أكثر مما كان في عصر الشاه طهماسب. ويعتبر ما أنتج من المخمل والحرير والموشي بالذهب، زمن الشاه عباس من أحسن المنسوجات المعروفة على الإطلاق. ويضم متحف المتروبوليتان مجموعة طيبة من النسيج ترجع إلى نهاية القرن السادس عشر والقرن السابع عشر.

وبالمتحف ذاته تحفة من إنتاج المصانع الإيرانية في عصر الشاه عباس وهي عبارة عن بساط من الحرير المخملي الموشى (شكل ١٧٤). وكانت تلك القطعة في حيازة الأسرة المالكة بمقاطعة سكسونيا منذ عام ١٦٨٣، ثم خرجت من يدها أثناء حصار فيينا. ويزين القطعة جامتان كبيرتان، تتكون كل واحدة منهما من ثمانية فصوص يحمل كل فص جامة صغيرة تشبه الجامة الكبيرة، وزينت الجامات الصغيرة والكبيرة، كما زينت الأرضية بتعبيرات رقيقة من الأزهار والسيقان. ويسود القطعة اللونان الأحمر والأخضر على الأرضية الذهبية، أما الإطار فقد لون بألوان هادئة على أرضية فضية. ويرجح أن يكون هذا البساط المخملي الجميل من صناعة أصفهان حول سنة ١٦٠٠. ويملك المتحف السابق قطعة من المخمل (شكل ١٧٥) تظهر فيها النباتات

المنبثقة من بين الصخور، وأشكال السحب الصينية والفراشات بألوانها الرقيقة على الأرضية الذهبية.

وفي بداية القرن السابع عشر مال الفنانون إلى استخدام تعبيرات جديدة من أشكال الأزهار بأسلوب طبيعي؛ وبالمتحف قطعة جميلة ممتازة هي جزء من سترة (شكل ١٧٦)، وتعتبر من الروائع الفنية من حيث الألوان وموضوع الزخرفة التي تتألف من أزهار القرنفل والورد والسوسن المنسوجة بالألوان الهادئة المتوافقة المنسجمة مع الأرضية الذهبية.

وفي المتحف نفسه قطعة كاملة من ثوب من عصر الشاه عباس وما بعده وهي عبارة عن نوع من الأحزمة (شاش)، التي شاع استخدامها في إيران وانتقل منها إلى شرق أوربا. وليست هذه هي القطعة الوحيدة التي يملكها المتحف، ولكن توجد به عدة قطع أخرى كاملة وغير كاملة من تلك الأحزمة؛ وأحسنها ما أهدى للمتحف من جورج د. برات (شكل ١٧٧).

١٠ـ الأقمشة الإيرانية المطرزة والمنسوجات القطنية المطبوعة (القرن ١٧ـ ١٩)

يضم متحف المتروبوليتان مجموعة كبيرة من المنسوجات الإيرانية المطرزة من القرون: السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر، ونرى فيها تنوعا كبيرة في أشكال الغرز. ومما يرجع إلى القرن السابع

عشر قطعة مطرزة بموضوعات آدمية وحيوانية وأشكال مختلفة من الزهور بألوان بهيجة متعددة على أرضية سوداء، وهي تشبه في تطريزها المزدحم بأشكال الزهور، النوع المستخدم في صنع سراويل السيدات والمسمى بالنقش. وبالمتحف مجموعة من الأقمشة القوقازية المطرز أكثرها برسوم هندسية. وشاع في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر عمل رقعات من النسيج المختلف الألوان المبطن غالبا بالورق المقوى، وتعمل لها "حبكة" من خيوط الحرير والفضة، وأكثر ما صنع هذا النوع في رشت وأصفهان. وتشتمل مجموعة المتحف على أمثلة متعددة من الستور القطنية المطبوعة، المسماة "قلم كار" وهذه صنعت في أصفهان وهمذان ويزد؛ ويرجع أكثرها إلى القرن التاسع عشر.

١١ـ المنسوجات والمطرزات التركية (القرن ١٦ـ ١٩)

أكثر ما وصلنا من المنسوجات التركية العثمانية هو من الوشي والمخمل؛ ويرجع بعضه إلى أواخر القرن الخامس عشر؛ ويبدو ذلك واضحا إذا ما قارنا هذه القطع برسوم أزياء الأشخاص في المصورات الإيطالية المعاصرة ولاسيما رسوم الفنان جنتيلي بلليني (١٤٢٩-١٥٠٧). وكانت بروسه، وهي العاصمة الأولى للأتراك العثمانيين، المركز الرئيسي لصناعة النسيج في تركيا. على أن هذا لم يمنع قيام تلك الصناعة بجهات أخرى من آسيا الصغرى مثل اسكذار وهركة اللتين اشتهرتا بمنسوجاتهما الرفيعة.

ولا تختلف رسوم الوشي والمخمل التركي عن مثيلاتها من المنسوجات الإيرانية، إلا في اقتصار الزخرفة على المنسوجات التركية على أشكال الزهور. وتجنب الفنانون رسوم الكائنات الحية استجابة إلى الأحاديث المنسوبة إلى النبي صلى الله عليه وسلم الخاصة بتحريمها. وعلى الرغم من تأثر الفن التركي بالفنين الإيراني والإيطالي، إلا أنه أوجد لنفسه أسلوبا خاصا به، يتجلى بوضوح فيما وصلنا من الأواني الخزفية التي صنعت بمدينة إزنيق (انظر الفقرة أ- قسم ٢- الفصل ١٠). واستعار الفنانون الأتراك عن الإيرانيين التفريعات المزهرة وأشكال المراوح النخيلية، كما استعاروا عن الإيطاليين ثمر الرمان والتعبيرات الزخرفية الأخرى التي نراها في الأقمشة المخملية مما صنع بالبندقية في القرن الخامس عشر. وإن الإنسان ليكاد يحكم من أول وهلة على المخمل المصنوع في بروسة أنه إيطالي، غير أنه من السهل التفريق بينهما، من وضوح أشكال العناصر الزخرفية التركية ومن كونها أقل إتقانا من حيث أسلوب صناعتها عن الإيطالية.

وبمتحف المتروبوليتان مجموعة كبيرة كاملة من الأقمشة المخملية التركية ورسومها كبيرة وقوية بوجه عام، إذا ما قورنت بالأقمشة التركية الموشاة، وغالبا ما استخدمت في عمل الستائر وتغطية الحشيات. والأقمشة المخملية التركية في القرن السادس عشر، ذات أرضية حمراء عادة وتشغلها الزخارف المذهبة التي تضاف إليها خيوط الفضة أحيانا. ونرى الجمع بين الموضوعات الإيطالية والتركية في قطعة كبيرة من المخمل (شكل ١٧٨)، محفوظة بمتحف المتروبوليتان، وتزينها وحدات

متكررة من كيزان الصنوبر والأوراق الرمحية المدببة التي تكسوها فروع دقيقة من أزهار القرنفل والورد والسنبل البري. وتتجلى الأزهار التي يمتاز بها الوشي والمخمل التركي في القرن السادس عشر في قطعة كاملة يزين وسطها شكل بيضاوي مدبب يعد من خصائص الأسلوب التركي. ويتضح من مجموعة أغطية الحشيات المخميلة التي وصلتنا من القرن السابع عشر وما تلاه حتى القرن التاسع عشر، مدى التدهور التدريجي في أسلوب الرسم وطريقة الصناعة. ويعتبر ما أنتجته تركيا من الأقمشة الموشاة في القرنين السادس عشر والسابع عشر، من أحسن ما أنتج من هذا النوع في الشرق. ولم تبلغ هذه الأقمشة مبلغ الأقمشة الإيرانية المعاصرة في بهجة ألوانها، ولكنها لا تقل عنها من حيث جمال الزخرفة وحسن الصنعة بل أنها قد تفوقها في بعض الأحيان. وتعتبر الأشكال البيضاوية المدببة من أشهر العناصر الزخرفية التي تزين الأقمشة التركية الموشاة، وهي تكون مناطق تحصر داخلها فروعا من أزهار القرنفل والسنبل البري والورد وقرن الغزال وبعض الأزهار الأخرى. أما الألوان التي تسود تلك الأقمشة فلا تخرج عن لونين أو ثلاثة مثل الذهبي والأحمر فقط أو الأزرق والأحمر والذهبي. وغالبا ما تكون الأرضية حمراء، كما تكون أحيانا باللون الأزرق أو الأخضر أو الأرجواني. ولا يختلف طراز الأقمشة الموشاة عن الأقمشة المخملية، إلا أن رسوم الأولى أكثر رشاقة ودقة. وترجع الأقمشة الموشاة، المتأثرة برسوم الأقمشة الإيطالية والمزدانة بثمر الرمان، إلى القرن السادس عشر، واستخدمت أكثر الأقمشة الموشاة في عمل الملابس، ويوجد منها عدد

وفير بمتحف استانبول والمتاحف العالمية الأخرى. وبمتحف المتروبوليتان سترة كاملة موشاة بالذهب (شكل ١٨٠)، وهي غنية بزخارفها ذات الألوان الحمراء والزرقاء والخضراء التي ترجع إلى القرن السادس عشر. ويظهر في رسوم القرن السابع عشر اتجاه الفنان نحو الواقعية ومحاكاة الطبيعة في رسم الزهور المختلفة، كما حلت محل الأشكال الهندسية في معظم الأحيان، سيقان نباتية تخرج منها البراعم المختلفة (شكل ١٨١).

صنعت تركيا الأقمشة المطرزة في قسميها الآسيوي والأوربي. وتذكرنا مطرزات آسيا الصغرى بما أنتجته بروسة من الأقمشة المخملية والموشاة، من حيث كثرة استخدام أشكال الأزهار في موضوعاته الزخرفية، سواء رسمت محاكية للطبيعة أم محورة عنها. وأقدم أمثلة الأقمشة التركية المطرزة، والتي ترجع إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر، استخدمت في صناعتها غرزة الرفي (Darning Stitch) على نسيج الكتان (شكل ١٨٢)، أو الغرزة البارزة (Gouched Work) على الحرير.

وتشتمل المطرزات التركية المعروفة على مناديل وعصائب، مما يقتصر في استخدامه على الحفلات. ومع أن أكثرها مؤرخ من القرن التاسع عشر، إلا أن منها ما يرجع إلى القرن الثامن عشر. واستخدمت في تطريز هذا النوع غرزة الرفي المزدوجة بخيوط الحرير وخيوط الفضة.

وشاع استخدام الزهور في زخرفتها ولاسيما الورود، كما استخدمت أحيانا رسوم المساجد وأشجار السرو.

١٢ـ منسوجات إسبانيا وصقلية في العصر الإسلامي:

نتج عن فتح العرب لإسبانيا عام ٧١١، دخول فنون وصناعات الشرق الأدنى إلى البلاد الأوربية. وقد ورد ذكر المنسوجات الإسبانية ضمن مقتنيات البابوات منذ القرن التاسع؛ وذكر المؤرخ العربي الإدريسي (١٠٩٩– ١١٥٤)، أنه كان بالمرية بالأندلس ثمانمائة مصنع لنسج الأقمشة الحريرية الفاخرة. كذلك قامت تلك الصناعة في مرسية وأشبيلية وغرناطة ومالقه. ويوجد في الأكاديمية التاريخية الملكية بمدريد، قطعة يزينها شريط من الزخرفة المنسوجة باللون الأزرق الفاتح والأزرق الداكن والأحمر، ومثمنات تضم داخلها طيورا وحيوانات وأشكالا آدمية مرسومة بطريقة هندسية محورة. وعلى القطعة كتابة باللغة العربية تتضمن اسم خليفة قرطبة هشام الثاني (٩٧٦– ١١٠٩). وتشبه زخارفها – التي لا مجال للشك في أنها من أصل مصري إسلامي – بعض العناصر الزخرفية التي تزين العلب العاجية في الأسلوب الإسباني المغربي.

وفي متحف كوبرينيون بنيويورك قطعة مهمة بها زخارف منسوجة من الحرير الملون، وتتألف زخارفها من دوائر متداخلة، يضم كل منها رسم شخصين يتناولان شرابا؛ ونجد هنا كذلك التشابه واضحا بين رسوم أشخاصها وبين رسوم أشخاص العلب العاجية الإسبانية في القرن الحادي

عشر، الأمر الذي يحملنا على القول بأن تلك القطعة ترجع إلى نفس العصر. ولدى متحف المتروبوليتان قطعة مشابهة لطراز السابقة وهي من الحرير الموشي بالذهب (شكل ١٨٣). ويتألف موضوع زخرفتها من صور موسيقيين يعزفون على الدفوف، مرسومة باللون البني الفاتح والأحمر والأزرق والأخضر والذهبي، على الأرضية المذهبة؛ وترجع قيمة القطعة إلى أنه يمكن نسبتها إلى القرن الثاني عشر أو الثالث عشر، بسبب الموضوعات الآدمية التي تزينها.

ومن مجموعات النسيج الأندلسي المهمة مجموعة ترجع إلى القرنين الحادي عشر والثاني عشر، وتمتاز بجمود رسوم الأشخاص والطيور والحيوانات. وأشهر قطع ذلك النوع المعروفة، تلك التي تزينها القصص الخرافية، كقصة مصارع الأسد أو غيرها مما يضم أزواجا من الرسوم الحيوانية ذات الرءوس الآدمية. والمجموعة موزعة بين المتحف الكنسي في مدينة فيش، ومتحف الفنون التطبيقية ببرلين، ومتحف كوبر يونيون بنيويورك. واستخدمت فيها ألوان تميزها عن غيرها وهي الأحمر والأخضر والذهبي.

وهناك مجموعة أخرى من منسوجات ذلك الطراز، يمكن الحكم عليها عن طريق قطعة من الوشي بمتاحف برلين، وكانت فيما مضى وقاء أو غلافا لوثيقة محفوظة بكاتدرائية سلمنكة؛ وترجع إلى عصر فرناندو الثاني ملك ليون (١١٥٨– ١١٨). ونرى في هذا النوع من النسيج الذي استمر إنتاجه في القرن الثالث عشر، أزواجا من العقبان أو الطيور،

داخل جامات دائرية من اللون البني المحمر أو السمني الفاتح أو الذهبي عامة، أو ببعض الألوان أحيانا. ويمكن إرجاع القطع الثلاث التي يملكها متحف المتروبوليتان من هذا النوع من الوشي، الأخرى التي ترجع إلى القرن الثالث عشر فتزينها رسوم هندسية، استخدمت فيها خيوط الذهب بغزارة. ويحتفظ متحف المتروبوليتان بقطعة من عباءة دون فيليب (المتوفى عام ١٢٨٤) أما بقيتها فمحفوظة الآن بمتحف الآثار بمدريد. وقد نسجت أشكالها ذات الأشرطة المتشابكة باللونين الأحمر القاتم والذهبي، وهذه الأشكال عبارة عن نجوم ذات ستة رءوس. وبمتحف المتروبوليتان قطعة أخرى من الوشي من القرن الثالث عشر تزينها خطوط مستقيمة ومتعرجة داخل مربعات صغيرة؛ ويرجع أن تكون جزءا من عباءة القديس فاليرويوس بكاتدرائية لارده (kerida).

وينسب إلى إسبانيا نوع من وشي الذهب يبدو عليه التأثر بالفنين الإيراني والصيني. وتمتاز زخارفه باتحاد الفروع النباتية مع الرسوم الآدمية والحيوانية المنسوجة بالذهب على الأرضية الزرقاء. وبمتحف المتروبوليتان قطعتان من هذا النوع: تزين إحداهما تفريعات نباتية ومراوح نخيلية من زهرة اللوتس مع أزواج من الأرانب البرية؛ ويزين الثانية تفريعات من المراوح النخيلية مع طيور تشرب من نافورة، ويرجح أن تكونا من بداية القرن الرابع عشر، وهما تقربان إلى حد كبير من أسلوب صناعة المنسوجات الإسبانية الأخرى.

أما الأقمشة الإسبانية في القرنين الرابع عشر والخامس عشر فقد زينت بما يسمى "طراز الحمراء". وتتكون زخارفها من أشرطة متشابكة وأطباق نجمية وكتابات عربية وزخارف نباتية بألوان زاهية. ولعل أحسن ما صنع من هذا النوع من نسيج غرناطة، هو ما نشاهده بمتحف المتروبوليتان. من ذلك قطعة عليها كتابة عربية باللونين الأصفر والأحمر نصها: "عز لمولانا السلطان" (شكل ١٨٤) هذا ولم يفقد الأسلوب المغربي مقوماته إلا في القرن السادس عشر.

من المعروف أن صقلية أنتجت المنسوجات الحريرية إبان حكم العرب لها في القرنين العاشر والحادي عشر، غير أنه لا توجد لدينا أمثلة يمكن نسبتها إلى مصانع تلك الجزيرة وقتئذ. ولما آلت صقلية إلى النورمان لم يحدث هناك أي تغيير؛ إذ استمر الصناع يتبعون أساليب العرب أنفسهم حتى تطورت صناعة النسيج على أيديهم تطورا عظيما. وقد قلد ملوك النورمان المسلمين فأنشأوا في القرن الثاني عشر في بلرمو مصانع للنسيج تشبه دور الطراز، وأنتجت هذه المصانع الأقمشة الحريرية الفاخرة، المنسوجة والمطرزة. وفي متحف كنوز الدولة بفيينا أروع الأمثلة المؤرخة: من ذلك عباءة التتويج والحرملة الكنيسية المصنوعتين في بلرمو. ويرجع تاريخ العباءة إلى عام ٥٢٨ هجرية (١١٣٤) وهي مطرزة بالذهب واللآلئ على الأرضية الحمراء، وزخارفها عبارة عن منظر متكرر لأسد ينقض على جمل. أما الحرملة فقد صنعت زمن وليم الثاني ملك النورمان عام ١١٨١، ولها إطار جميل من العقبان والأشجار النخيلية، المنسوجة بالذهب على الأرضية الأرجوانية. وينسب

إلى مصانع بلرمو كذلك قطعة محفوظة في بلرمو ذاتها من الحرير الموشى، وهي جزء من العباءة التي دفن فيها الإمبراطور هنري السادس (المتوفى عام ١١٩٨)، كما توجد بعض قطع أخرى مشابهة.

١٣ـ المنسوجات الهندية:

نستطيع أن نتتبع بداية فنون النسيج في الهند، في الأصول القديمة لتلك الصناعة، إذ كانت المنسوجات القطنية الدقيقة من بين الصناعات التي مارسها الهنود القدماء، ولا زالت تلك الصناعة منتعشة ببلادهم حتى اليوم. وكانت صناعة النسيج في عصر الأسرة المغولية الهندية تحت إشراف البلاط التام، ونرى فيها مزيجا من التعبيرات الزخرفية الإيرانية والهندية. فقد أخذت الهند عن إيران الكثير من أساليب صناعة النسيج، ولكن الهنود فاقوا أساتذتهم في هذا المضمار، مثلما بزوهم في صناعة عقد الأبسطة. والأقمشة المخملية التي ترجع إلى الأسرة المغولية نادرة جدا، ويرجع ما يوجد منها إلى عصر شاه جهان (١٦٢٨ – ١٦٥٨) وتتكون زخارفها من أشكال طبيعية من الزهور أو النباتات وهذه تشبه مثيلاتها في الأبسطة المعاصرة (انظر القسم السادس من الفصل الثالث عشر).

وتطورت صناعة الأقمشة الحريرية الموشاة في الهند تطورا عظيما في عصر المغول، واشتهرت بلاد كثيرة بإنتاجها مثل لاهور وأورانجباد في الدكن وتشاندري في جواليور، وبنارس وأحمد أباد. ويمتاز الوشي الهندي

بغزارة الزخرفة وتنوع ألوانها وكثرتها والإسراف في استخدام الذهب سواء في ملابس الرجال أم النساء، وليس لنا سوى أن نضع أحزمتهم وأوشحتهم (الساري والشاش) بين أرقى المنسوجات العالمية. ويملك متحف المتروبوليتان من تلك الملابس مجموعة كبيرة.

أما التطريز فكان فنا شائعا في الهند، وقد زاوله الهنود على المنسوجات القطنية المستخدمة في العمائم والأردية والأحزمة والحشيات. ومن أحسن ما يحتفظ به المتحف المتقدم الذكر من مطرزات العصر المغولي: الجزء العلوي من عباءة رسمية مطرزة بفروع دقيقة من الأزهار. ومصنوعة بغرزة السلسلة وغرزة "البطانية" (chain and outline stitch) وبألوان هادئة هي الأخضر والأصفر والأحمر. وتوجد قطعة أخرى جميلة من القرن السابع عشر هي ستارة مصنوعة بطريقة التضريب (Quilt) من نسيج القطن الأحمر وتزينها أشكال تخرج من أصيص وتشبه أزهار السوس.

ومن المنسوجات الهندية الجيدة المشهورة، الشيلان الكشمير، وهذه يرجع تاريخها عادة إلى القرن الثامن عشر؛ وبعض هذه الشيلان ذو زخارف منسوجة وبعضها الآخر مطرز. وتمتاز زخارفها المزدحمة بأشكال الزهور، وكيزان الصنوبر المأخوذة عن الفن الإيراني.

وزينت المنسوجات الهندية بطريقتين قديمتين جدا، إحداهما الطبع بالأختام الكبيرة، والثانية الصباغة الثابتة. وبلغت هاتان الطريقتان

زمن حكم المغول درجة عالية من حيث الإتقان وجمال الزخرفة، واستخدمت الطباعة والصباغة كما استخدمت الزخارف المرسومة. ولدى متحف المتروبوليتان أمثلة طيبة من الأقمشة الهندية القطنية، المطبوعة والمرسومة في القرنين السابع عشر والثامن عشر، واشتهرت تلك الأقمشة في إنجلترا وأمريكا باسم بالامبور (palampores) وبينتادو (pintados). وصنع أغلب هذه الأنواع في ماسوليباتام (Masulipatam)، وزينت بالموضوعات الآدمية أو شجرة الحياة. وأقدم ما نعرفه من تلك الأقمشة (pintados)، عدد من أغطية الحشيات عليها رسوم رجال ونساء في أزياء إيرانية وهندية (شكل ١٨٥). وعلى ظهر تلك القطعة ملاحظات دونت وقت الحصول عليها، وتشير إلى أنه يمكن تأريخها حول منتصف القرن السابع عشر. واستخدم الهنود الطبع والرسم في زخرفة ملابسهم القطنية، كما يدل الوردي على ذلك قطعة نفيسة من نسيج القطن بمتحف المتروبوليتان هي عبارة عن عباءة رسمية تزينها وحدات زخرفية متكررة من براعم الزهور باللونين: الوردي والذهبي.

الفصل الثالث عشر

الأبسطة

١ـ الأبسطة ذات الوبر في بداية العصر الإسلامي بمصر (القرن ٨ـ ١٢)

يعتبر ما كشفت عنه حفريات الفسطاط من بقايا الأبسطة، ذا أهمية كبيرة فيما يتعلق بتاريخ عقد الأبسطة ونشأتها. ومن بين محتويات متحف الفن الإِسلامي بالقاهرة قطعتان (٧٢٠- ٧٢١) أو ٢٠٢هجرية (٨١٧- ٨١٨). وهناك قطعة ثالثة وجدت بمصر، وعليها كتابات كوفية تشبه الكتابة التي على القطتين السابقتين، وهي محفوظة الآن بمتحف النسيج بواشنطن. وتعتبر هذه القطع الثلاث وغيرها –كالقطع المحفوظة بالسويد والتي كتب عنها الدكتور لام – نماذج للأبسطة ذات الوبر من العصر العباسي. ويلاحظ أنها تشبه معظم أبسطة ما قبل العصر الإسلامي التي صنعت في إسبانيا ووسط آسيا والتي تمتاز بربط العقدة حول خيط واحد من خيوط السداة.

وفي متحف المتروبوليتان قطعة مهمة (شكل ١٨٦)، عثر عليها بالفسطاط وتزينها زخارف تشبه الدنتللا وشريط من المثلثات والأقراص المستديرة، باللون الأزرق والأصفر والأخضر والبني على أرضية حمراء. والإطار عبارة عن شريط من الكتابة الكوفية باللون الأصفر على أرضية

زرقاء داكنة. وعقد هذه القطعة، كعقد القطع السابقة، مربوطة حول خيط واحد من خيوط السداة. ويظهر من الحروف الكوفية التي عليها أكثر تطورا من طبيعة الحروف في العصر العباسي، ولهذا يمكن نسبة هذه القطعة إلى العصر الفاطمي، أي إلى القرنين الحادي عشر أو الثاني عشر. على أنه ليس من السهل أن نقرر ما إذا كانت كل هذه القطع التي وجدت بالفسطاط، من صناعة مصر أم مستوردة من الأقاليم الإسلامية الأخرى مثل العراق وإيران. ويفضل بعض المعنيين بدراسة الآثار نسبة القطعة ذات الكتابات الكوفية والمحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، إلى صناعة مصر بالذات، ومن الواضح أن مصر في العصر الفاطمي كانت تنتج الأبسطة؛ فقد امتدح اليعقوبي أبسطة أسيوط وذكر المقريزي اسم أبسطة القلمون من بين مفروشات القصر الفاطمي؛ كما ذكر نوعا آخر كان يصنع من البردي ويطرز بالذهب والفضة. وفي متحف المتروبوليتان مثل جميل لحصير من السمر من العصر العباسي، صنع في طبرية بفلسطين في القرن العاشر.

٢ـ أبسطة آسيا الصغرى في العصر السلجوقي (القرن ١٣)

اشتهر سلاجقة آسيا الصغرى في القرن الثالث عشر، بإنتاج الأبسطة الجيدة. وأخبرنا الرحالة ماركوبولو، الذي زار آسيا الصغرى حول عام ١٢٧٠ أن بلاد التركمان تصنع أجمل وأفخر أنواع الأبسطة في العالم وأن القائمين بصناعتها قوم من الإغريق والأرمن. وتوجد بمتحف الأوقاف بالآستانة، مجموعة هامة من الأبسطة السلجوقية، أخذت من

مسجد علاء الدين بمدينة قونية، ويحتمل أن تكون قد صنعت خلال القرن الثالث عشر لذلك المسجد الذي بني عام ٦١٦ هجرية (١٢١٩– ١٢٢٠). وتتكون زخارف تلك الأبسطة من أشكال هندسية تشغل جميع فراغها كالحليات المتشابكة وصفوف الجامات البيضاوية أو المثمنة الأضلاع. ويحيط بها عادة إطار من الكتابة الكوفية. أما الألوان الشائعة فهي: الأصفر والأحمر والأزرق الفاتح والقاتم. وتعتبر أبسطة قونية أقدم الأمثلة المعروفة التي صنعت وفق عقدة كوردهس الأصيلة التي صنعت بها الأبسطة التركية. ويتصل بمجموعة أبسطة قونية مجموعة أخرى وجدت بمسجد بايشهر في الأناضول. ويزين بعض قطع هذه المجموعة أشكال من الزخارف النباتية والمراوح النخيلية مرسومة بخطوط متكسرة، ويمكن اعتبارها مصدرا لأبسطة الأناضول في القرنين السابع عشر والثامن عشر.

٣ـ الأبسطة الأناضولية أو القوقازية (القرن ١٤ـ١٥)

نجد في الصور الإيطالية في القرنين الرابع عشر والخامس عشر رسوما لأبسطة تزينها طيور وحيوانات محورة مرسومة بخطوط متكسرة داخل مناطق ذات أربعة أو ثمانية أضلاع. وقد شاع في إيطاليا إلى حد كبير استخدام الأبسطة ذات الرسوم الحيوانية، التي جاءتها من منطقة آسيا الصغرى عن طريق جنوه والبندقية. ويذكر أردمان فيما كتب من أبحاث عن هذه المجموعة أنها تنقسم إلى أربعة أنواع. والمعروف من هذه القطع ذات الرسوم الحيوانية لا يزيد عن ثلاثة قطع صغيرة عشر على

أقدمها بمنطقة الفسطاط، وهي من محفوظات متحف المتروبوليتان، ويمكن إرجاعها إلى القرن الرابع عشر. وعقدتها مثل عقدة كوردهس ويزينها طائر واحد باللون البني الداكن والأخضر والأحمر، داخل مثمن باللون الأخضر المائل إلى الزرقة. وهناك أبسطة أخرى تزينها رسوم طيور مفردة داخل مناطق، تذكر برسوم بلاطات الأرضية في الصور الأوربية في القرن الرابع عشر مثل: لوحة زواج العذراء التي رسمها نقولا دابونا كورسو بالمتحف الأهلي بلندن؛ والرسوم الحائطية التي تمثل قصة البشارة بكنيسة سانتيسما أنتزريا (Santissima Annunziata) بفلورنسا. وفي المتحف التاريخي باستوكهلم قطعة من بساط من القرن الخامس عشر، وبمتحف برلين قطعة أخرى مشابهة. والقطعة المحفوظة بالمتحف التاريخي باستوكهلم وجدت في كنيسة بمدينة ماربي، ونرى فيها منطقتين كاملتين تزينهما طيور متقابلة بينها شجرة نخيل؛ ورسم الطيور محور للغاية وذو خطوط هندسية. ويزين قطعة برلين منطقتان بكل منهما مثمن وبداخل المثمن رسم طريف يصور صراعا بين تنين وعنقاء، وهو موضوع مستمد من الفن الصيني.

ونرى في أحد الرسوم الحائطية التي عملها الإيطالي دومنيكو دي برتولو في مستشفى سانتامريا دللاسكالا بمدينة سينا وعنوانها: زواج اللقطاء (رسمت بين عامي ١٤٤٠، ١٤٤٤)، صورة بساط يقر في شكله من قطعة برلين السابقة. ويمكن نسبة الأبسطة ذات الرسوم الحيوانية، إلى شرق آسيا الصغرى أو جنوب القوقاز وهي موطن الأبسطة

ذات التنين والمسماة أحيانا بالأبسطة الأرمينية (انظر فقرة أ قسم ٨- الفصل الثالث عشر).

٤ـ الأبسطة المغولية والتيمورية (القرن ١٤ـ ١٥)

على الرغم من وجود صور للأبسطة الإيرانية في مخطوطات القرنين الرابع عشر والخامس عشر فإنه لم يصلنا شيء مما أنتجته المصانع الإيرانية مما يمكن نسبته في شيء من التأكيد إلى تلك المدة. وإذا كانت هناك قطع مؤرخة من هذا العصر فإن الدليل على صحتها غير كاف. ونتبين من رسوم الأبسطة في مخطوطات العصرين المغولي والتيموري، وجود أشكال هندسية مثمنة ومتشابكة وكتابات كوفية. وهناك نوع من الأبسطة صنع بآسيا الصغرى ويسمه أهل الاختصاص باسم أبسطة هولباين، ونجد أمثلته في مخطوطة الشاهنامة المتكوبة عام ١٤٢٩ والمحفوظة بمتحف طهران.

وإذا جاز لنا أن نحكم على صناعة الأبسطة من صور المخطوطات الإيرانية في القرن الخامس عشر، وعلى الأخص ما رسمه بهزاد وتلاميذه، أمكننا أن نقول إن تطورا بذاته أصاب رسوم الأبسطة في ذلك القرن. ويرجع إلى مزوقي العصر التيموري الفضل في استخدام الرسوم النباتية والفروع المزهرة داخل المناطق والجامات المفصصة، بدل الرسوم الهندسية. ونرى في كثير من صور بهزاد، ولاسيما في نسخة

البسـتان المحفوظـة بالقـاهرة والمؤرخـة ٨٩٣ هجريـة (١٤٨٧)، أمثلـة لأبسطة يمكن اعتبارها نماذج لأبسطة تبريز في القرن السادس عشر.

على أننا لا نزال مترددين فيما يتعلق بتأريخ بعض ما وصلنا من الأبسطة الإيرانية القديمة، وإن كان من المؤكد أن معظم ما تضمه المتاحف والمجموعات الخاصة، لا يمكن أن يكون أقدم عهدا من القرن السادس عشر. ويحتمل أن يكون القليل منها نسج أيام الأسرة التركمانية في تبريز قرب نهاية القرن الخامس عشر. وينسب إلى تلك المدة، بساط ضمن مجموعة بلارد بمتحف المتروبوليتان يحلي وسطه جامة نجمية الشكل ذات ستة عشر رأسا، وفروع نباتية ومراوح نخيلية على أرضية زرقاء وحمراء (شكل ١٨٧). أما أرضية البساط فتشغلها زخارف نباتية متشابكة وتفريعات مزهرة تحمل مراوح نخيلية صغيرة على أرضية باللون الأحمر البرتقالي. وتدل الموضوعات الزخرفية المحورة والألوان الغريبة المستخدمة على أنها من تاريخ مبكر.

٥ـ الأبسطة الصفوية (القرن ١٦ـ ١٧)

أحسن أنواع الأبسطة الإيرانية المعروفة لنا هو ما نسج في القرن السادس عشر، زمن الأسرة الصفوية. ففي عهد تلك الأسرة ولاسيما زمن حكم الشاه إسماعيل (١٥٠٢- ١٥٢٤)، وحكم الشاه طهماسب (١٥٢٤- ١٥٧٦)، أصبحت تبريز من أكبر مراكز الفن والصناعة بإيران، وعلى الأخص صناعة الأبسطة. واشتهرت إلى جوارها قاشات

وهمذان وتستر وهراة، وكانت تصنع أفهم أنواع الأبسطة في مصانع البلاط.

وتأثرت صناعة النسيج والأبسطة في القرن السادس عشر بالأسلوب الفني الصفوي الذي ظهر في صور المخطوطات، وابتكر مصممو رسوم الأبسطة، أنواعا جميلة من الزخارف النباتية المكونة من البراعم والتفريعات المزهرة والمراوح النخيلية المتشابكة، والمتداخلة مع أشرطة من السحب المستمدة من الفن الصيني. وكان لجمال الأبسطة الملكية الإيرانية أثره على الشعراء الإيرانيين، فمثلوها بالورود الطبيعية البيضاء أو بالحدائق الزاخرة بالورد والزنبق. ويتجلى في كل بساط إيراني التوافق الدقيق بين التفريعات ذات الزهور وبين الزخارف النباتية التي تكون بمثابة أرضية لمختلف العناصر الزخرفية.

ويمكن تقسيم الأبسطة الإيرانية بوجه عام إلى مجموعات بسحب موضوعات الزخرفية. ويبدو أن هذا التقسيم أسلم بكثير من تقسيمها بحسب أماكن صناعتها، إذ أن ذلك لا يزال من الأمور الظنية.

(أ) **أبسطة الجامات والرسوم الحيوانية** (**القرن ١٦**):

يمتاز هذا النوع بجامة رئيسية تتوسط البساط وهي ذات أشكال متنوعة وتخرج منها أو تتصل بها خراطيش أو دلايات، ويزين كل ركن ربع جامة كبيرة. وتتكون زخارف هذا النوع من فروع نباتية وتعبيرات مختلفة من الزهور، يضاف إليها أحيانا رسوم حيوانية أو مناظر صيد.

وتحتفظ البلاد الأمريكية بعدد وفير من الأبسطة ذات الجامات التي ترجع إلى أوائل القرن السادس عشر. وفي متحف المتروبوليتان مثالان رائعان من هذا النوع: أحدهما ضمن مجموعة التمان (شكل ١٨٨)، والثاني ضمن مجموعة بلومنتال؛ كما توجد أمثلة أخرى طيبة في مجموعات مايرون تايلور، وج بول جتى. ويزين بساط مجموعة التمان (شكل ١٨٨) جامة كبيرة في الوسط ثم خرطوشة ودلاية على شكل درع عند طرفي الجامة الكبيرة. وأرضية البساط بلون أحمر وردي وتملؤها الزخارف النباتية والتفريعات ذات الزهور الجميلة. وزخارف هذه القطعة وألوانها، أغنى بكثير من زخارف وألوان بساط بلا رد الموضح في شكل ١٨٧. ويظهر في رسوم هذه الأبسطة المستمدة من اللوتس الصيني وأزهار عود الصليب، التحوير الواضح. غير أنه يلاحظ عليها أحيانا اتجاه إلى محاكاة الطبيعة.

ويمكن أن نرتب الأبسطة الصفوية ترتيبا زمنيا، عن طريق الاستعانة ببعض القطع القليلة المؤرخة. فأقدم الأبسطة المعروفة، قطعة تزينها جامة ومناظر صيد، محفوظة بمتحف بولدي بتزولي بميلان وعليها تاريخا وهو ٩٢٩ هجرية (١٥٢٢- ١٥٢٣). ويرى الدكتور زره وآخرين أن التاريخ المكتوب هو ٩٤٩ بدلا من ٩٢٩ (١٥٤٢- ١٥٤٣). وعلى تلك القطعة اسم صانعها "غياث الدين جامي" ويتوسط هذا البساط المهم جامة كبيرة باللون الأحمر، تزينها رسوم طيور وتفريعات مزهرة. أما أرضية البساط الزرقاء فتشغلها مناظر صيد فوق خطوط متكسرة من التفريعات النباتية المزهرة. وتذكرنا هذه الفروع النباتية

المكسرة، بالأشكال التي تزين بساطين من ذوات الجامة يوضحهما شكل ١٨٧ و ١٨٨. وهي تشبه بساطا ثالثا من هذا النوع – به رسوم حيوانية – موجود ضمن مجموعة ج. بول جتى. والعناصر الزخرفية في هذا البساط تيمورية الأسلوب، ويرجح أن يكون صنع في نفس الوقت الذي صنع فيه بساط ميلان، أي زمن حكم الشاه إسماعيل (١٥٠٢–١٥٢٤).

ومن الأبسطة التي تعتبر عقدها من روائع الإنتاج الصفوي، بساط مقسم إلى مناطق صغيرة (شكل ١٨٩)، ويجمع بين رشاقة الرسم وبهجة الألوان، وهو من محتويات متحف المتروبوليتان، ونرى في هذا البساط أنه قد استعيض عن الجامة الرئيسية المعتادة، بتسع جامات صغيرة باللون الأزرق القاتم، تضم داخلها موضوعا من الفن الصيني يمثل الصراع الأسطوري بين العنقاء والتنين. ويحيط بكل جامة من الجامات السابقة ثمانية جامات صغيرة (أورمات Escutcheons)، باللون الأحمر والأزرق والأخضر على التوالي، وتكسو هذه الجامات الصغيرة زخارف نباتية أو أشكال بطات طائرة. وتربط بين هذه الوحدات الزخرفية، جامات أخرى أصغر ذات فصوص بها أربع أسود تعدو على أرضية زرقاء، وتغطي الفراغات المتخلفة بين هذه الجامات زخارف نباتية وتفريعات مزهرة وأشرطة من السحب الصينية استخدمت فيها الألوان: الأزرق والبرتقالي والأحمر على أرضية بيضاء، ولا يقل جمال الإطار في روعته عن البساط ذاته، إذ نرى على أرضيته الحمراء الزاهية، زخارف نباتية غنية بأزهارها، وفروعها وأشرطة من السحب الصينية الملتوية داخل خرطوشات باللون

الأزرق الزهري. وبين هذه الخرطوشات المستطيلة جامات أخرى صغيرة بها رسم يصور عنقاء تصارع تنينا. ونجد هنا توافقا كبيرا بين ألوان الأشكال الزخرفية وبين ألوان الأرضية التي تقوم عليها. ويمتاز هذا البساط بوفرة التعبيرات الزخرفية الصينية التي لعبت دورا مهما في فن الزخرفة في العصر الصفوي. وعلى الرغم من وجود كثير من صفات الأسلوب التيموري في ذلك البساط، إلا أنه يرجح أن يكون صنع بمصانع البلاط بتبريز زمن الشاه إسماعيل أو أوائل عهد الشاه طهماسب.

ويتجلى أسلوب الزخرفة الصفوية ومقدار ما وصلت إليه من تطور في عهد الشاه طهماسب، في بساط مشهور ذي جامة، كان بمسجد ضريح الشيخ صفي الدين بأردبيل وهو الآن بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن. وتدل الكتابة التي يحملها على أنه عمل لأجل مقصود القاشاني، هدية منه للضريح المذكور، وأن تمام صناعته كان سنة ١٥٣٩. وتفريعات الزهور المتشابكة التي تزين هذا البساط أكثر قربا من الطبيعة إذا ما قورنت بمثيلاتها في الأبسطة السابقة. وينسب إلى مدرسة تبريز سجادة (للصلاة) ذات أهمية كبيرة، وهي ضمن مجموعة فلتشر بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٩٠). ويزين هذه السجادة تفريعات من الزخارف النباتية المزهرة وآيات من القرآن في إطارها وبعض المناطق الصغيرة في ساحتها. وتذكرنا رسومها وألوانها، برسوم وألوان الأبسطة ذات الزخارف الحيوانية (شكل ١٩٢) التي وجدت بمسجد ضريح الشيخ صفي الدين بأردبيل.

وهناك مجموعة من الأبسطة ذوات الجامة، لا تقتصر زخارفها على التفريعات النباتية المزهرة. بل توجد بينها رسوم آدمية وحيوانية. ومن أقدم الأمثلة المعروفة من تلك المجموعة: بساط متحف بولدي بتزولي المذكور آنفا، وبساط في مجموعة ج. بول جتي، وبساط آخر مشابه للسابق بمتحف القيصر فريدريك ببرلين، ورابع ضمن مجموعة الكونت بوكوا بفينا. ويمكننا أن نرجع إلى منتصف القرن السادس عشر الأبسطة ذوات الجامات والرسوم الموجودة بمتحف بولدي بتزولي، ومتحف ستيجلتز بلينينجراد، ومتحف الفنون الزخرفية بباريس، ومجموعة الأمير شفارتزنبرج بفيينا، وبساط آخر رائع به رسوم زهريات صينية كبيرة بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن. ويلحق بهذه المجموعة كذلك بساط فاخر محفوظ بمتحف المتروبوليتان وهو هدية من جورج ف. بيكر الصغير. ويزين ذلك البساط جامة بداخلها رسوم حيوانية وأزهار متنوعة. وأرضية البساط حمراء اللون وتشغلها أشكال متشابكة من تفريعات المراوح النخيلية القريبة من الطبيعة، ورسوم حيوانات متقابلة، مفردة أو مزدوجة يقاتل أحدها الآخر. ويحدد الكثير من أجزاء البساط خيوط من الذهب والفضة؛ وتشهد رسومه وصناعته بروعته ونفاسته، ويرجح أنه مما نسج بمصانع البلاط بمدينة تبريز.

وتحتفظ مجموعة متحف المتروبوليتان ببساطين مهمين بهما جامتان كبيرتان، وتشتملان على صور آدمية ترتدي ملابس باللون الأزرق والأخضر والأحمر، وتعزف على آلات موسيقية أو تمسك ببعض الحيوانات. ويزين الأرضية الصفراء أشجار غنية بألوانها. أما بقية أرضية

البساط فتكسوها تفريعات مزهرة تضم بينها مراوح نخيلية ورسوما حيوانية متعددة الألوان على أرضية حمراء خميرة (شكل ١٩١). ويحتوي الإطار الأخضر الداكن على تفريعات بها أزهار وطيور ومراوح نخيلية. ومن بين الحيوانات المرسومة رسما طبيعيا في ذلك البساط: فهود تطارد غزلانا ونمور تقاتل تنينات، وأسود تهاجم كلينات، ودببة تلاحق أغناما. ويشغل الفراغ المتخلف بين الموضوعات الزخرفية، قليل من المراوح النخيلية الكبيرة، ولهذه الأشكال تحديدات قوية مسننة، ترى عادة في أبسطة هراة (انظر شكل ١٩٥). وتسود إطارات هذه الأبسطة الجميلة، أشكال من المراوح النخيلية الكبيرة والصغيرة ويمكن نسبة هذا النوع إلى النصف الأخير من القرن السادس عشر.

(ب) الأبسطة الصوفية ذات الزخارف الحيوانية:

تمتاز الأبسطة الصوفية ذات الرسوم الحيوانية باكتساء أرضها بأشكال الزهور التي تقوم بينها رسوم الأشخاص أو الحيوانات، مفردة أو مزدوجة. وقد حصل متحف المتروبوليتان على بساط جميل من الصوف (شكل ١٩٢)، من مسجد الشيخ صفي الدين بأردبيل. ويشبه ذلك البساط، بساطا آخر في مجموعة روكفلر بنيويورك. وتتكرر في البساط الموضح في شكل ١٩٢، رسوم حيوانية متقابلة تتألف من أسد ونمر يهاجمان كلينا صينيا، ومن رسوم حيوانية أخرى. واختلطت تلك الكائنات الحية مع الوريدات والتفريعات المزهرة ومراوح نبات عود الصليب ذات الألوان الغنية المنسجمة فوق الأرضية الحمراء الخمرية. وزاد في قيمة

تلك الموضوعات الزخرفية استخدام خيوط الفضة، التي لا تزال ترى في جزء من ذلك البساط. ويزين الإطار رسم هادئ جميل من الزخارف النباتية المتشابكة مع الفروع المزدهرة وأشرطة السحاب الصيني على أرضية زرقاء قاتمة. وأسلوب هذا البساط المهم يدخله ضمن الأبسطة المنسوبة إلى تبريز والمصنوعة في منتصف القرن السادس عشر.

(ج) أبسطة القرن السادس عشر الحريرية:

أنتجت مصانع البلاط أنواعا فاخرة من أبسطة الجامة المصنوعة من الحرير والخيوط المعدنية، لاستخدامها في القصر أو لإهدائها إلى الحكام البلاد الأجنبية. وتذكر المراجع التاريخية أن السفير الإيراني الذي وفد على الأستانة بمناسبة اعتلاء السلطان سليم الثاني عشر بلاده (عام ١٥٦٦)، حمل معه من الهدايا عشرين بساطا كبيرا وعددا من الأبسطة الصغيرة، المصنوعة من الحرير والذهب والمزينة برسوم الطيور والحيوانات والزهور. والمعروف لنا الآن من أبسطة القرن السادس عشر الحريرية، أربعة كبيرة: البساط الإمبراطوري النفيس المزدان بمناظر الصيد والمحفوظ بفيينا، وبساط ذو مناظر صيد كذلك ضمن مجموعة البارون موريس دي روتشيلد بباريس، وبساط في حوزة الأسرة المالكة باستوكهلم في السويد. وبساط برانيكي (Branicki) بمدينة وارسو. ويعتبر بساط فيينا أعظم الأبسطة الأربعة روعة وأدقها صناعة، وقد صنعت عقده من الحرير المتعدد الألوان واستخدمت فيه خيوط الذهب. ويغطي أرضيته الحمراء الوردية (salmon pink) فرسان في أزياء العصر الصفوي

الأول، وحيوانات صيد مختلفة، ومناظر طبيعية من رسوم النباتات. ويرجح أن يكون ذلك البساط الفاخر قد صنع في القرن السادس عشر زمن الشاه طهماسب وفي مصانع قصره. ويذكرنا أسلوب هذا البساط وموضوعاته الزخرفية بما رسمه سلطان محمد من صور المخطوطات، وليس ببعيد أن يكون هذا الفنان هو واضح تصميمه.

ومن حسن الحظ أن وصلت إلينا كمية كبيرة من الأبسطة الحريرية الصغيرة وهي محفوظة الآن ضمن المتاحف والمجموعات الخاصة في مختلف بلاد العالم. ومن ذلك ثلاثة أبسطة في مجموعة ألتمان بمتحف المتروبوليتان وهي تمثل ثلاثة أنواع مختلفة من الأبسطة الحريرية الصغيرة، التي نرى فيها تنوعا كبيرة في الألوان، ويزين أحدها (شكل ١٩٣)، جامة ذات أربعة فصوص، ورسوم وزخارف نباتية وتفريعات مزهرة باللون الأخضر والفضي، على أرضية زرقاء قاتمة. ويزين أرضية البساط تفريعات مزهرة كذلك، تحمل بينها مراوح من نبات عود الصليب وتعبيرات صينية بألوان بهيجة على أرضية باللون الأحمر النبيذي (claret red). أما حافته السوداء فتزينها أشرطة ذات لون أزرق مخضر ومراوح نخيلية. ويزين البساط الثاني، جامة وسطى يحف بها شريط من المراوح النخيلية. أما البساط الثالث (شكل ١٩٤) المحفوظ ضمن مجموعة ألتمان فيمثل نوعا خاصا من الأبسطة الحريرية. إذ تشغله ستة صفوف من الرسوم الحيوانية كالفهود والأسود والنمور والغزلان والثعالب وأشكال ابن آوي والأرانب والحيوانات الخرافية الصينية مثل التنين والكلين الذي يشبه الأسد. ورسمت هذه الحيوانات منفردة أو مزدوجة

ويصارع أحدها الآخر، فوق أرضية باللون القرمزي اللامع البهيج، وهي غنية برسومها الطبيعية من الجبال والأزهار والنباتات والأشجار والطيور. وحافة البساط بلون أزرق مخضر وتزينه أشكال من المراوح النخيلية، وأزواج من الطيور البرية المتعددة الألوان.

وتنسب هذه الأبسطة الحريرية الصغيرة إلى قاشان، التي اشتهرت مصانعها بالكثير من أنواع الأقمشة المخملية والموشاة. ونسيجها عادة رفيع للغاية حتى لتحتوي البوصة المربعة في بعضها على ٨٠٠ عقدة تقريبا، وهذا يقربها من الأقمشة المخملية الإيرانية.

(د) الأبسطة التي تزينها رسوم الأزهار:

ومن أنواع الأبسطة الإيرانية المشهورة نوع تكسوه رسوم الأزهار والزخارف النباتية والمراوح النخيلية والسحب الصينية. وهذه الأبسطة التي يوجد الكثير منها في المتاحف والمجموعات الخاصة، تنسب خطأ إلى أصفهان وتسمى باسمها والأصح نسبتها إلى هراة بشرق إيران. ونرى أمثلة من تلك الأبسطة في رسوم كبار المصورين الهولنديين والإسبان منذ نهاية القرن السادس عشر وفي القرن السابع عشر. ويذكر أوليريوس، الذي زار إيران حول عام ١٦٣٧، مع سفير دوق هلشتين جتورب، أن أملح وألطف الأبسطة الإيرانية كانت تصنع وقت ذاك في هراة بإقليم خراسان. وهناك أكثر من دليل على اتساع شهرة إقليم خراسان في إنتاج الأبسطة الفاخرة. فمن المحتمل إذن أن يكون هذا النوع من الأبسطة من صناعة هراة، المركز الرئيسي لنسج الأبسطة بإقليم خراسان، في القرنين

السادس عشر والسابع عشر. ويمكن تقسيم أبسطة هراة إلى مجموعتين بارزتين: الأولى ترجع إلى القرن السادس عشر، والثانية ترجع إلى القرن السابع عشر. ونرى في أبسطة المجموعة الأولى (شكل ١٩٥) أشكالا مختلفة من الأزهار المتشابكة مع رسوم من المراوح النخيلية ذات التحديدات المسننة. ونرى مثل تلك التعبيرات النباتية المزدهرة في مجموعة من الأبسطة ذات الرسوم الحيوانية، تنسب فعلا إلى هراة (انظر الفقرة أ – قسم ٥ – فصل ١٣)؛ ولون الأرضية في تلك المجموعة أحمر زاهي، والإطار أخضر أو أزرق قاتم.

أما مجموعة أبسطة هراة التي ترجع إلى القرن السابع عشر فإن رسومها لا تختلف عن رسوم مجموعة القرن السادس عشر. إلا أن مجموعة القرن السابع عشر أقل رقة ومراوحها النخيلية أكبر حجما من الأخرى، هذا بالإضافة إلى ظهور أوراق نباتية طويلة متقوسة (شكل ١٩٦). ومجموعة أبسطة القرن السابع عشر هذه، وهي المعروفة في الأسواق التجارية باسم أبسطة أصفهان، ذات رسوم أقل رشاقة وألوان أقل توافقا، ويلاحظ عليها كثيرة استخدام الألوان الأرجوانية التي لم تكن مستخدمة في الأمثلة المبكرة منها. وقد صدر هذا النوع إلى الهند حيث اتخذته المصانع التي أنشأها "أكبر" نماذج تحتذى (انظر القسم السادس من الفصل الثالث عشر).

وفي مجموعة بلارد بمتحف المتروبوليتان بساط يرجع إلى القرن الثامن عشر أو أوائل التاسع عشر، وتزينه رسوم الأزهار على شكل

تعاريش العنب (trekkis patern)، ورسوم المراوح النخيلية الكبيرة على أرضية زرقاء قاتمة. وتعرف مثل تلك الأبسطة بين التجار باسم أبسطة الشاه عباس أو أبسطة جوشغان وهي تشبه من بعض الوجوه كلا من أبسطة هراة وأبسطة الزهريات التي سيأتي ذكرها. ويرجح أن تكون هذه الأبسطة من عمل جوشغان في وسط إيران حيث ازدهرت صناعة السجاد هناك حتى منتصف القرن التاسع عشر.

(هـ) أبسطة الزهريات:

من ببين مجموعات أبسطة القرنين السادس عشر والسابع عشر البارزة، مجموعة تمتاز برسوم الزهور؛ وقد أخذت اسمها من أشكال الزهريات التي تسود رسومها. ومن الخصائص الصناعية لهذه المجموعة، ازدواج خيط السداة وهي تنقسم إلى نوعين واضحين: أحدهما يمثله بساط جميل في المتحف العثماني بالآستانة، وتزينه أشكال معينات مسننة من الأوراق الرمحية التي تضم بينها أربعة من المراوح النخيلية الصغيرة، كما تزينه زهريات مرسومة على أرضية ذات ألوان متعددة. ولتعدد الألوان تأثير كبير، نراه واضحا في بساط مشابه، كان في حوزة كلارنس هـ. ماكي، ويمكن نسبته هو وبساط المتحف العثماني إلى أواخر القرن السادس عشر. أما النوع الثاني من أبسطة الزهريات (شكل ١٩٧) فتسوده رسوم تشبه تعاريش العنب تنتشر فوقها المراوح النخيلية الكبيرة وتعبيرات مختلفة على شكل زهريات فوق أرضية حمراء أو بيضاء. وأسلوب هذا النوع يرجع به إلى بداية القرن السابع عشر.

وهناك نوع من الأبسطة المزهرة، لا توجد فيه رسوم الزهريات وإن احتوى على كل مميزاتها. ومن هذ النوع بساط بديع ملفت للنظر، معار للمتحف المتروبوليتان من مجموعة هوراس هيفماير. وتنقسم أرضيته إلى عدة مناطق ذات ألوان زاهية مختلفة، وتشغل المناطق المراوح النخيلية التي تظهر إحداها كأنها زهرية. ويمكن إرجاع هذا البساط الفريد في نوعه، إلى نهاية القرن السادس عشر. ولا يزال موضع صناعة أبسطة الزهريات محل نظر وبحث؛ فقد نسبت زمنا إلى كرمان بجنون إيران، ولكن الراجح الآن نسبتها إلى مصانع جوشغان، قرب أصفهان، على الرغم من عدم كفاية الأدلة على ذلك أيضا.

(و) الأبسطة الحريرية المسماة بالأبسطة البولندية:

هناك مجموعة من الأبسطة الحريرية الفاخرة ذات الرسوم المزهرة، والمطرزة بخيوط الذهب والفضة، التي يحمل بعضها رنوكا بولندية، ولذا ظلت هذه المجموعة تنسب خطأ ولمدة طويلة إلى مصانع البولندية. ويرجع الفضل إلى العالمين بود ومارتن في لفت النظر إلى أنها إيرانية صميمة، كما يتضح ذلك من مقارنتها بالأبسطة التي أنتجتها إيران في القرنين السادس عشر والسابع عشر. ومن المؤكد أن هذه الأبسطة صنعت بمصانع البلاط بأصفهان وقاشان، خلال النصف الأول من القرن السابع عشر، لاستخدامها في القصور الملكية بأصفهان ذاتها أو لتقديمها هدايا من الشاه إلى الآخرين. وتذكر لنا بعض المراجع البولندية أن عددا منها صنع للحكام الأوربيين؛ ففي القرن الساع عشر، أوفد

ملوك بولندا مبعوثيهم من التجار الأرمن إلى أصفهان وقاشان بوجه خاص، للتوصية على عمل أبسطة حريرية. مشغولة بخيوط الذهب. وصنعت مثل هذه الأبسطة الحريرية في عهد الشاه عباس (١٥٨٧- ١٦٢٨)، والشاه صفي (١٦٢٨- ١٦٤٢)، والشاه عباس الثاني (١٦٤٢- ١٦٦٦). ويرجع أكثر أبسطة هذا النوع المسمى "بالبولندي" إلى عصر الشاهين الآخيرين. ويوجد عدد من الأبسطة من عهد الشاه عباس، حملها السفراء الإيرانيون هدية إلى البندقية في السنوات ١٦٠٣، ١٦١٣، ١٦٢٣. وهناك بساطان مهمان، يرجعان إلى هذه المدة، تملؤها رسوم التفريعات النباتية المزهرة. ويوجد إحداهما ضمن مجموعة ليشتنشتين بفيينا والآخر بمجموعة مسز ريني روجرز بنيويورك.

ويمكن تقسيم الأبسطة "البولندية" إلى مجموعتين: الأولى ذات عقد من الحرير الخالص، والثانية من الحرير المشغول بخيوط الفضة أو الخيوط المذهبة. وهذه الأخيرة ذات ألوان رقيقة هادئة. ويملك متحف المتروبوليتان أربعة أبسطة من هذه المجموعة تختلف من حيث قيمتها وحالتها من الحفظ. وتضم مجموعة ألتمان (شكل ١٩٨) نموذجا بديعا تزينه رسوم التفريعات النباتية المزهرة والمراوح النخيلية بالألوان الفاتحة، الوردية والزرقاء والصفراء، على أرضية وسطها بلون الفضة والذهب، وأجزاؤها الأخرى رمادية وزرقاء فاتحة. وتنتشر في إطارها الأوراق الطويلة المسننة التي عرفت في أبسطة هراة. وكذا المراوح النخيلية ذات الألوان الفاتحة على الأرضية الخضراء الزمردية.

(ز) أبسطة الأشجار والحدائق:

لعبت الحدائق دورا مهما في حياة الناس في إيران؛ وأغرم المصورون الإيرانيون بتصويرها في الكتب، كما أدخلها النساخون في تزيين الأبسطة في أوائل العصر الصفوي. ومن أقدم الأمثلة النادرة المعروفة ذات المناظر الطبيعية، بساط بمجموعة جوزيف ليزوليامز التذكارية بوليامزتاون. وتتكون زخارفه من أشجار السرو الكبيرة والشجيرات الصغيرة وأشجار الزهور على أرضية حمراء اللون؛ وتذكرنا الألوان والرسوم المتكسرة المحورة بأبسطة أوائل القرن السادس عشر.

وهناك مثل آخر من أبسطة الأشجار بمتحف المتروبوليتان مؤرخ في النصف الأخير من القرن السادس عشر؛ ويزين وسطه حوض صغير تسبح فيه الأسماك وتحيطه أربعة من أشجار الزهور، وتقف الطيور على أغصانها أو تحلق على مقربة منها. ولون الأرضية أحمر نبيذي وتتألف من رسوم من الأشجار الطبيعية والمراوح النخيلية موزعة توزيعا متعادلا على الأرضية. ونرى هذه التعبيرات الزخرفية المؤلفة من رسوم الأشجار في سجادة صلاة جميلة من القرن السادس عشر بمجموعة ألتمان.

وثمة مجموعة أخرى طريفة من الأبسطة الإيرانية تمتاز برسوم حدائقها المقسمة إلى مناطق مستطيلة ذات أشجار وشجيرات تفصل بينها جداول الماء. ويذكرنا هذا البساط إلى حد ما، ببساط آخر أسطوري يسمى "ربيع خسرو" الذي أبدع كتاب العرب في وصفه.وأقدم ما نعرفه من هذه المجموعة، بساط به خيوط من الذهب والفضة،

محفوظ بفيينا ضمن مجموعة فيجدور ويمكن نسبته إلى عصر الشاه عباس (١٥٨٧- ١٦٢٨). ويرجع إلى تلك المدة ذاتها بساط كبير رائع، تزينه رسوم الأشجار والحدائق، وقد اكتشف عام ١٩٣٧ في أحد مخازن قصر بمدينة عنبر، وهو الآن معروض في متحف جيبور. وعلى هذا البساط عدد من تواريخ التمليك: أقدمها ١٢ صفر سنة ١٠٤٢ (٢٩ أغسطس سنة ١٦٣٢)، مما يدل على أنه صنع قبل هذا التاريخ. وتذكرنا زخارفه الغنية، بزخارف البساط المحفوظ بمجموعة فيجدور، الذي لا نشك في معاصرته له.

وترجع غالبية الأبسطة ذات الحدائق إلى القرن الثامن عشر ويرجح أن تكون من صناعة بلاد القوقاز أو شمال غرب إيران. ويوجد بساطان منها بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٩٩).

(ح) الأبسطة الحريرية المنسوجة:

من بين أبسطة إيران الحريرية في القرن السابع عشر عدد منها صنع بطريق النسيج لا بطريق العقد، ويمتاز بتعشيق خيوط السداة بعضها مع بعض، وهذا يمنع ظهور الشقوق الطويلة التي نراها في الأبسطة التركية (الكليم). أما رسومها فلا تختلف عن رسوم الأبسطة ذات العقد. ففيها الجامات والزخارف النباتية والتفريعات المزهرة والسحب الصينية التي تتكون منها عادة أرضية للرسوم الآدمية أو الحيوانية. وتنقسم هذه المجموعة إلى نوعين: أحدهما غني بتعدد ألوانه، والثاني يقتصر على ألوان محدودة، ولدى متحف المتروبوليتان أمثلة من النوعين. ونرى في

شكل ٢٠٠، واحدا من تلك الأكلمة الإيرانية ذات الطابع الخاص، وكان ذلك البساط في حوزة الأسرة المالكة بسكسونيا. وتمتاز زخارفه ببهجة ألوانها وحيويتها وباستخدام الذهب في نسيجها. وتنسب معظم أبسطة هذا النوع إلى النصف الأول من القرن السابع عشر، والاعتماد في ذلك التأريخ على أسلوبها الواضح وعلى الأسانيد التاريخية كذلك.

وفي متحف الـ (Residenz) بميونخ عدد من الأبسطة المنسوجة ذات الأهمية الكبيرة؛ من ذلك بساط تزينه مناظر صيد بألوان زاهية مبهجة، وآخر عليه رنوك بولندية، وكانا جزءا من صداق الأميرة البولندية أناكاترينا كوستانزا، التي تزوجت من فيليب ولهلم منتخب البلاتينات عام ١٦٤٢. أما عن موضع صناعة هذين البساطين، فيحكى لنا الباحث الهولندي الأستاذ مانكوفسكي، معلومات طريفة بخصوصه، استمدها مما عثر عليه من وثائق ترجع إحداها إلى عام ١٦٠١. وقد جاء في هذه الوثائق مقدار ما تكلفته تلك الأبسطة، التي عملت في قاشان استجابة لرغبة سيجموند الثالث ملك بولندا. ونظرا لما شاع عن قاشان من شهرة في صناعة المنسوجات، فيمكن اعتبارها مركزا من مراكز صناعة الأبسطة المنسوجة في القرن السابع عشر، وعلى الأخص ما امتاز منها بتعدد ألوانه. ويرجح أن تكون أصفهان مركزا آخر لصناعة تلك الأبسطة.

٦ـ أبسطة الهند في العصر المغولي:

لا تختلف الأبسطة الهندية المغولية عن التصوير الهندي المغولي في أنهما أخذا أصولهما جميعا عن الفن الإيراني. ويقول لنا المؤرخ أبو الفضل: "رغب الإمبراطور أكبر (١٥٥٦– ١٦٠٥) أن تصنع بالهند أنواع عديدة مختلفة من المنسوجات الفاخرة، فعهد بهذا إلى نفر من أهل الخبرة والدراية الذين أنتجوا الكثير من الروائع المدهشة. وبهذا قل اهتمام الناس بالأبسطة الإيرانية والطورانية، مع أن التجار استمروا يستوردونها من جوشغان (بين قاشان وأصفهان)، وخورزستان (وعاصمتها مدينة تستر)، وكرمان وسبزوار (بإقليم خراسان). وقد أقام ببلاد الهند كثير من نساجي الأبسطة بكافة أنواعها ويرجع إليهم الفضل في ازدهار تجارتها هناك، وانتشر كثيرون منهم بالمدن المختلفة ولاسيما أجرا وفتح بورولاهور".

ويمكن القول أن ما نسج من أبسطة هندية في ذلك العصر تأثر تأثرا واضحا بالأبسطة الإيرانية كما يستدل على ذلك من رسومها في المخطوطات. وعمد النساجون الهنود الذين عملوا في مصانع الدولة أيام أكبر وجهانجير (١٦٠٥– ١٦٢٨)، وتحت إشراف أساتذتهم من الإيرانيين، إلى محاكاة الأبسطة المحلاة برسوم الأزهار والمصنوعة في إيران. وتحتفظ المتاحف العالمية والمجموعات الخاصة بعدد من الأبسطة المغولية الهندية، يوجد أهمها بمجموعة مهراجا جابور، وتعرف تلك الأبسطة باسم الأبسطة الهندية "الأصفهانية". وهذه الأبسطة – التي

كانت تنسب خطأ إلى إيران – يمكن تمييزها عن الأبسطة الإيرانية باشتمالها على اللون البني المائل إلى الحمرة والبرتقالي الداكن وهي ألوان لم تكن معروفة في الأبسطة الإيرانية الأصفهانية.

ثم لم يلبث النساجون الهنود أن أدخلوا في رسومهم العناصر الطبيعية من نبات وأزهار وموضوعات آدمية. وتتجلى في رسوم الأبسطة الهندية الحرية في التعبير أكثر مما في رسوم الأبسطة الإيرانية التي اتخذت نماذج للسابقة. ونرى هذا واضحا في عدد من الأبسطة ذات الصور أحدها بمجموعة ويدنر بالمتحف الأهلي بواشنطن؛ والآخر بمتحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن.

وبمتحف المتروبوليتان بساط بديع كبير (شكل ٢٠١) يعد من أقدم الأبسطة المغولية الهندية ويرجع تاريخه إلى حوالي عام ١٦٠٠. وقد جاء هذا البساط، وآخر غيره سوف يأتي ذكره، من مجموعة لورد ساكفيل، وتزينه رسوم الأشجار والشجيرات التي تتخللها الأشجار الحيوانية. ومع أن الموضوع مستمد من الأبسطة الإيرانية، إلا أنه أكثر وضوحا وحرية من حيث التركيب العام للموضوع الزخرفي، ومن حيث الواقعية في تصوير المناظر الطبيعية والدقة الظاهرة في استخدام الألوان، التي يظهر من بينها الأحمر المائل إلى الصفرة القاتمة (Madder red).

وفي المتحف المتقدم، بساط كبير يبلغ طوله ثلاثون قدما، ورسومه في غاية التناسق والانسجام بما تحتويه من التفريعات المزهرة

والأوراق المسننة والمراوح النخيلية، على الأرضية الحمراء. ويتكون إطاره من جامات وخرطوشات ومراوح نخيلية وسحب صينية. ويظهر من التصميم التأثر الواضح بأبسطة هراة وكرمان، غير أن ألوانه الداكنة وبعض تعبيراته المزهرة تجعله ذا أسلوب هندي خالص، والكثير من تفاصيل هذا البساط تذكرنا ببساط هندي مشهور تملكه شركة جردلرز بلندن، وقد صنع، حسبما تذكر بعض المراجع، بالمصانع الإمبراطورية في لاهور لروبرت بل، الذي أهداه للشركة المذكورة عام ١٦٣٤. ولا يخرج البساط الموجود بمتحف المتروبوليتان عن أن يكون معاصرا لبساط شركة جردلرز، أو أسبق منه بقليل.

ويتجلى الأسلوب المغولي الهندي بوضوح في البساط المنشور في (شكل ٢٠٢) ويمكن إرجاعه إلى عصر شاه جهان. وعلى الرغم من أن موضوع الرسم مستمد من أحد أبسطة هراة، إلا أ نه يمتاز بوجود بعض التعبيرات المزهرة الهندية الأسلوب. ويشغل أرضيته توزيع منتظم لجامات صغيرة، موصولة بفروع تحمل أوراقا نباتية كبيرة ومراوح نخيلية وأزهار الزنبق وغيرها، من الأزهار ذات الألوان الجميلة، على أرضية حمراء خمرية. وإطار البساط هندي أصيل وتزينه أشكال الزهور والنباتات الطبيعية المزهرة، على أرضية زرقاء مائلة إلى الخضرة. وتظهر الوبرة الصوفية الجميلة بلمعة حريرية، أما الألوان وتنسيقها فنلمح فيها الذوق الهندي لا الإيراني ويزيد في جمالها ما احتوته من رقة ولطف. وشاعت الزخرفة برسوم النباتات الطبيعية التي نشاهدها في إطار ذلك البساط كما نراها تزين أبسطة بأسرها مما صنع للشاه جهان ورجال بلاطه. وبمجموعة

مهراجا جابور عدد وفير من الأبسطة من عصر شاه جهان، وقد صنعت للقصر الذي بناه في مدينة عنبر (Amber) حول عام ١٦٣٠.

وهناك نوع آخر معروف من الأبسطة المغولية من عصر شاه جهان، وتوجد منه نماذج كثيرة في مجموعة مهراجا جابور، وتبدو زخارفه كتعريشة عنب تتخللها النباتات الطبيعية. وتضم مجموعة ألتمان بمتحف المتروبوليتان عددا من بقايا أبسطة من هذا النوع. وتتكون التعريشة في أحدها من تفريعات نباتية دقيقة، تضم داخلها رسوم أزهار ومراوح نخيلية على أرضية حمراء خمرية داكنة.

فاق النساجون الهنود في عصر شاه جهان، من ناحية دقة الصناعة وكمالها، أساتذتهم الإيرانيين. فنلاحظ مثلا أن السجادة السابقة ذات التعاريش تحتوي على ٧٠٢ عقدة في البوصة المربعة. وفي مجموعة ألتمان قطعة من بساط من الصوف تشتمل البوصة المربعة فيه على ١٢٥٨ عقدة. وأنتجت الهند كذلك أبسطة حريرية وبلغ من ازدحام العقد في بعضها أن بدت كالأقمشة المخملية، ونرى مثلا لهذا النوع في جزء من بساط بمجموعة ألتمان، تزينه المناظر الطبيعية وتضم البوصة المربعة منه عددا غير مألوف من العقد مقداره ٢٥٥٢ عقدة.

٧ـ الأبسطة التركية:

يمكن تقسيم الأبسطة التركية إلى مجموعتين أساسيتين: إحداهما مجموعة صنعت بمصانع القصر، والثانية من عمل أهل الريف الذين لم

يعتمد إنتاجهم على الأساليب الصناعية الدقيقة. وقد سبق القول أن السلاجقة هم الذين أدخلوا طريقة عمل عقد الأبسطة في بلاد آسيا الصغرى. واستمر أسلوبهم الذي عرفناه والذي يمتاز بأشكاله الهندسية، متبعا بآسيا الصغرى في الأبسطة ذات الرسوم الحيوانية في القرنين الرابع عشر والخامس عشر. ولم يختف هذا الأسلوب كلية فيما بعد، إذ أننا نلمح التأثر به في الأبسطة التي صنعها أهل الريف الأتراك منذ القرن السادس عشر حتى التاسع عشر.

(أ) **أبسطة المصانع السلطانية بتركيا**:

هناك مجموعة من الأبسطة ذات الرسوم المزهرة والمساحات المختلفة، من بينها عدد من سجاجيد الصلاة، ظلت تنسب لفترة طويلة إلى دمشق، ولكن يظهر أنه من الأوفق والأصوب نسبتها الآن إلى المصانع التركية. وبمتحف المتروبوليتان مجموعة جيدة منها (انظر شكل ٢٠٣). ويزين أبسطة هذا النوع تفريعات نباتية رشيقة، اختص بها الفن التركي، ومراوح نخيلية وأوراق رمحية مقوسة، وبراعم زهرية من بينها السوسن والقرنفل والسنبل البري، وهي تعبيرات شاعت في زخارف الخزف التركي بأزنيق وكوتاهية في القرنين السادس عشر والسابع عشر (انظر الفقرة أ – قسم ١١– فصل ١١). ويمكن اعتبار أبسطة هذا النوع من إنتاج المصانع السلطانية التي أنشأها السلطان سليمان بالآستانة وعلى مقربة منها في بروسة بآسيا الصغرى. على أنه يوجد تباين ملموس في النوع والجودة بين أبسطة الزهور، فبعضها خشن فاقع الألوان يرجح

أنه من صناعة بعض المصانع الخاصة. ويضم متحف المتروبوليتان أمثلة طيبة من كلا النوعين. وأكثر ألوان هذا النوع وضوحا هو اللون الأحمر، ونراه يغطي أرضية البساط وإطاره، وعلى هذه الأرضية الحمراء، رسمت الزخارف بالأصفر والأخضر والأحمر والأزرق، ثم حددت باللون الأبيض. وأسلوب زخرفة هذه الأبسطة يساعدنا على القول بأن أقدم أنواعها يرجع إلى نهاية القرن السادس عشر، وهي المدة التي عملت فيها أحسن أبسطة هذه المجموعة؛ أما بعضها الآخر فيرجع إلى القرن السابع عشر.

ويلحق بمجموعة أبسطة المصانع السلطانية عدد من سجاجيد الصلاة، وأحسن أمثلتها (شكل ٢٠٤) في مجموعة بلارد بمتحف المتروبوليتان وتمتاز هذه السجادة بنسيجها الرفيع غير المألوف، وألوانها المتناسقة البراقة. وتدل رسوم إطارها ذي الأرضية الفيروزية، على أنها معاصرة لخزف أزنيق أي حوالي ١٦٠٠. ولسجاجيد الصلاة أهمية كبيرة عند المهتمين بتلك الدراسة، إذ أنها تعتبر أصولا لسجاجيد الصلاة التي صنعت بالأناضول في كوردهس وكولا في القرن الثامن عشر (انظر شكل ٢٠٩).

(ب) الأبسطة ذات الرسوم الهندسية المعروفة بأبسطة دمشق:

يتصل الزهور التركية السابقة، من ناحية الألوان والخامات، مجموعة من القرن السادس عشر ذات زخارف هندسية أطلق عليها أحيانا اسم "أبسطة دمشق" (شكل ٢٠٥). وتبدو أرضيتها ذات المناطق

الهندسية كأنها بلاطات متراصة، وتزينها التفريعات والزخارف النباتية والأشجار وأشكال الثريات، باللون الأحمر والأصفر والأزرق والأخضر.

وأرضية البساط حمراء أما الإطار والمناطق فباللونين الأخضر المائل إلى الصفرة أو الأزرق. وتتعدد أطياف اللون وتختلف بين القاتم والفاتح كما هي الحال في أبسطة الزهور التركية. وتوجد أجمل مجموعة من هذه الأبسطة "الدمشقية" ذات الرسوم الهندسية بمتحف الفن والصناعة بفينا، من بينها واحدة مصنوعة من الحرير.

وقد نسبت تلك المجموعة جانبا من الوقت، إلى جهات أخرى مثل مراكش أو آسيا الصغرى أو مصر. ويرى الدكتور زره نسبتها إلى مصانع القاهرة لما هناك من تشابه بين أسلوبها وأسلوب الزخارف المملوكية. وسواء قبل هذا الرأي أم لم يقبل فإنه لا يزال هناك اتجاه بين المختصين إلى نسبة تلك المجموعة إلى المصانع التركية التي أنتجت الأبسطة المزهرة بالقسطنطينية أو آسيا الصغرى.

(ح) أبسطة عشاق وأنواع أخرى من آسيا الصغرى:

توجد أنواع من الأبسطة التركية المختلفة تنسب إلى مدينة عشاق بالأناضول. وتتكون زخارف أحد هذه الأنواع من أشكال نجمية كبيرة وتفريعات من الزهور والزخارف النباتية، المرسومة بخطوط متكسرة باللون الأزرق والأصفر والأخضر، فوق أرضية حمراء عادة. وقد حمل التجار البنادقة هذه الأبسطة إلى أوربا حيث شاع ظهورها في صور

الفنانين الإيطاليين والهولنديين والإسبانيين في القرنين السادس عشر والسابع عشر. وفي مجموعة إيرل دالكيث اثنين من أبسطة عشاق تاريخهما ١٥٨٤ و ١٥٨٥ على التوالي. وهناك نوع آخر منها يمتاز بجامات كبيرة تتوسطه، أو عدد من الجامات الصغيرة يؤلف موضوع الزخرفة (شكل ٢٠٦).

ويتصل بأبسطة عشاق ذات الجامات والأشكال النجمية مجموعة من سجاجيد الصلاة، تزينها أشكال الزهور، وتمتاز بخشونة رسومها وبوجود رسم محراب في وسطها. وتضم مجموعة أمثلة عديدة من سجاجيد الصلاة هذه.

وهناك أنواع كثيرة متعددة من أبسطة آسيا الصغرى ذات صلة وثيقة بأبسطة عشاق أو أبسطة "هولباين"، وتسودها زخارف نباتية متعرجة الفروع باللونين الأصفر والأزرق على أرضية حمراء (شكل ٢٠٧)؛ ونرى أشكال هذه الأبسطة ممثلة في صور المدرستين الإيطالية والهولندية في القرنين السادس عشر والسابع عشر. ويزين إطاراتها كتابات كوفية باللونين الأصفر والأحمر على أرض خضراء؛ وتدلنا هذه الإطارات بسهولة على ما رسمه هولباين منها. ويظهر في إطارات بعض القطع المتأخرة من هذا النوع، أساليب إطارات أبسطة عشاق.

ومن أنواع أبسطة آسيا الصغرى المختلفة المنسوبة إلى عشاق نوع يسمى أبسطة الطيور وتزينه الزخارف النباتية والتفريعات المزهرة على

أرضية بيضاء، وترجع التسمية إلى أن بعض أشكال المراوح النخيلية تظهر كرسوم الطيور وإن كانت المحاكاة غير مقصودة طبعا.

(د) الأبسطة المعروفة باسم أبسطة هولباين:

من أبسطة آسيا الصغرى الطريفة، نوع يسمى بأبسطة هولباين، ويظهر هذا النوع في الصور الألمانية والإيطالية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وعلى الأخص في صور هانس هولباين. وقد استمدت زخارفها من الزخارف السلجوقية القديمة، وهي تمتاز بطابعها الهندسي، وتتكون عادة من مربعات صغيرة، وأشكال جامات كونتها خطوط متشابكة، ومن زخارف نباتية. ونرى في الإطارات رسوما متشابكة مأخوذة عن الكتابة الكوفية، ويغلب على هذا النوع، الذي يمتاز بألوانه القوية، سيادة اللونين الأحمر والأزرق على سائر الألوان الأخرى.

(هـ) سجاجيد كوردهس:

تنسب معظم سجاجيد الصلاة الأناضولية إلى مصانع كوردهس. والصفة البارزة التي تميز هذه المجموعة، هي وجود أشكال محاريب، إشارة إلى مكة قبلة المسلمين، التي يولون وجوههم شطرها في صلاتهم. وأخذت هذه المحاريب أشكالا متعددة وإلى جانبيها أحيانا عضادتان أو عمودان؛ وفي أحيان أخرى تتدلى من قمة العقد مشكاة، قد تتحور فتصبح عنصرا زخرفيا. وتزين تلك السجاجيد تعبيرات مختلفة متراصة من أشكال الزهور المتعددة الأنواع كالورد والقرنفل والسوسن والسنبل البري،

وهذه مأخوذة عن الأبسطة المصنوعة في المصانع السلطانية (شكل ٢٠٤). ومن أهم ما يلفت النظر في سجاجيد كوردهس، توافق ألوانها والانسجام بين الأحمر والأزرق مع الأبيض والأصفر. ولا ترجع سجاجيد كوردهس إلى ما قبل القرن الثامن عشر؛ وفي متحف المتروبوليتان واحدة منها، مؤرخه عام ١٢١٠هجرية (١٧٩٥- ١٧٩٦).

(و) سجاجيد كولا:

صنعت بمدينة كولا – على مقربة من كوردهس – أبسطة وسجاجيد صلاة تشبه ما صنع في كوردهس؛ حتى ليصعب أن نميز صناعة أحد البلدين عن الآخر، لما هناك من اتفاق في موضوعات الرسم (شكل ٢٠٨، ٢٠٩). غير أن هذا لا يمنع من وجود بعض الفروق: إذ غالبا ما تشغل المحراب في سجاجيد كولا تعبيرات من الأزهار الدقيقة الصغيرة، بينما تنقسم إطاراتها إلى عدد من الأشرطة الضيقة. وتظهر في بعض هذه الأشرطة أحيانا، تفريعات من الزهور والأوراق النباتية الملتوية التي تتغير ألوانها على طول الشريط. ويختفي من سجاجيد كولا الشريط أو "العتبة"، التي توجد بأسفل شكل المحراب، ويميزها إلى جانب ذلك سيادة اللونين الأصفر والأزرق.

(ز) سجاجيد لاذيق:

من مجموعات السجاجيد الأناضولية الجذابة، مجموعة نسجت في مدينة لاذيق (laodicea). ويمتاز هذا النوع بصفة واضحة تجعل من

السهل التفريق بينه وبين غيره، إذ تزين الشريط، أو "العتبة" الموجودة بأسفل المحراب أو أعلاه، عقود مدببة على شكل رءوس السهام، وتتدلى من هذه العقود فروع الزنبق. وتحتوي إطارات سجاجيد لاذيق الحقيقية، على رسوم متبادلة من أزهار الزنبق والوريدات. ولم يظهر هذا النوع قبل منتصف القرن الثامن عشر، وفي متحف المتروبوليتان أمثلة مؤرخة منه، على إحداها تاريخ سنة ١٢١٠هجرية (١٧٩٥- ١٧٩٦).

(ح) سجاجيد برغمة:

ومن منتجات آسيا الصغرى العديدة من الأبسطة، نوع وجد أحيانا في كنائس بلاد المجر وترانسيلفانيا، وعرف باسم (siebenburgen) أو أبسطة ترانسيلفانيا، والراجح أنه من صناعة برغمة (Bergama) وتزينه تعبيرات محورة من تفريعات الزهور مع مشكاة أو مشكاتين بألوان براقة: حمراء وزرقاء وصفراء وخضراء وقد كثر ظهور هذه الأبسطة في صور القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر؛ ويرجع أقدم أنواعها إلى القرن السابع عشر أيضا.

٨ـ الأبسطة القوقازية:

تسكن قبائل القوقاز الرحل ما بين البحر الأسود وبحر قزوين، واتجهت تلك القبائل منذ وقت مبكر إلى العناية بأسلوب أبسطتها وهي تمتاز بجمود زخارفها وتباين ألوانها. وأكثر رسومها مستمد من أصول قديمة متوارثة، غير أن ما صنع في الأقاليم الشرقية ببلاد القوقاز، وهي

الأقاليم التي خضعت للحكم الإيراني، تأثر إلى حد واضح بالأساليب الفنية الإيرانية. وترجع معظم الأبسطة القوقازية إلى القرن التاسع عشر. ومن أقدم أنواعها نوع يطلق عليه اسم التنين، وهو وثيق الصلة بما عرف أخيرا باسم أبسطة كوبا وأبسطة كازاك.

(أ) أبسطة التنين وما يتصل بها من أبسطة الزهور:

أطلق على هذه الأبسطة أحيانا اسم الأبسطة الأرمينية، وتمتاز بأشكال معينات تكونها أوراق نباتية مسننة، وتضم داخلها مراوح نخيلية ورسوم تنينات: مفردة أو في صراع مع عنقاء في بعض الحالات. وسومها جامدة وتكونها خطوط متكسرة وفيها رجعة بعيدة إلى التقاليد القديمة، وألوانها زاهية متضادة، ويجعل لها هذا تأثيرا زخرفيا كبيرا. وتعتمد رسومها الحيوانية على الأسلوب القديم في رسم الحيوانات مع إضافة بعض العناصر الصينية. وليس ببعيد أن تكون أبسطة الحيوانات التي نشاهدها في صور القرنين الرابع عشر والخامس عشر، هي الأصول التي نبتت منها أبسطة التنين، أما زخارف الزهور والنباتات فلا شك أنها إيرانية الأصل. وتذكرنا بعض الأبسطة القوقازية بأبسطة الزهريات الإيرانية، من حيث الألوان والموضوعات الزخرفية، ودليل ذلك بساط نفيس، تكسوه رسوم الزهور، وكان قبلا بأحد مساجد نيكده بآسيا الصغرى، وهو الآن ضمن إحدى المجموعات الخاصة في نيويورك. وبمجموعة ديفز بمتحف المتروبوليتان، بساط أرمني تزينه أشكال من الأشرطة المتدرجة والرسوم الحيوانية المحورة بألوان زاهية، ويمكن إرجاعه إلى القرن السابع عشر.

بدأ إنتاج أبسطة التنين والأبسطة الشبيهة بأبسطة الزهور في نهاية القرن السادس عشر واستمر خلال القرن الثامن عشر. ونرى أشكال التنين والحيوانات غالبا كاملة في الأبسطة المبكرة التي قد ترجع إلى القرن السادس عشر، كما يبدو من بساط متحف برلين ومن آخر بمجموعة خاصة في نيوريورك. أما أبسطة القرن التالي التي نعرفها من مثلين جميلين في متحف المتروبوليتان (شكل ٢١٢) فإن رسومها الحيوانية قد أخذت في التحوير والابتعاد عن الطبيعة، حتى إذا جاء القرن الثامن عشر رأينا أن صورة التنين تكاد تختفي تقريبا.

على أن جاكوبى كان أول من عارض نسبة هذه المجموعة إلى أرمينية، وقدم من الأسباب الوجيهة ما يرجع نسبتها هي والأبسطة ذات الزهور التي تشبهها، إلى اقليم كوبا في جنوب شرق القوقاز. ولكن الباحث الأرمني ساكيسيان، قدم أخيرا من الأدلة القوية ما يؤيد نسبة تلك الأبسطة إلى أرمينية. وليس في هذين الرأيين ما يوجب تعارضهما، إذا ما اعتبرنا في تعريفنا لأرمينيا المعنى القومي لا المعنى الجغرافي، ذلك أن اقليم كوبا آهل بالأرمينيين وليس ببعيد أن يكون هؤلاء هو صناع تلك الأبسطة.

(ب) الأبسطة القوقازية في القرنين ١٨، ١٩:

يمكن تقسيم الأبسطة التي صنعتها القبائل القوقازية الرحل بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، إلى مجموعات بحسب أماكن صناعتها. ولما كان من العسير أن نتناول بالبحث هنا كل أنواع الأبسطة

القوقازية فسوف نقتصر على أحسن المشهور منها، مما يحتفظ به متحف المتروبوليتان. وتعرف أجمل وأكبر الأبسطة القوقازية باسم أبسطة كازاك، وتنسب إلى جنوب غرب القوقاز، وتمتاز بوبرتها العالية اللامعة ورسومها الهندسية الجامدة وألوانها المبهجة الزاهية. ويمكننا أن نترسم في بعض تعبيراتها الزخرفية أثرا لما يسمى بأبسطة التنين.

أما ما صنع في شرق بلاد القوقاز فإنه يختلف تمام الاختلاف عما صنع في غربها، ففي الشرق نرى العقدة أدق، والوبرة أقصر، واللمعة أقل، والألوان أهدأ، إذا ما قورنت بأبسطة كازاك. ومن أشهر أبسطة ذلك الإقليم ما يسمى بأبسطة شروان وكوبا، وخير أمثلتها ما زين بأشكال الزهور، ونرى فيها التأثير الإيراني واضحا سواء في الألوان أو الموضوعات الزخرفية.

ويظهر في أقدم أبسطة كوبا التي ترجع إلى حوالي ١٨٠٠م وجود مراوح نخيلية كبيرة موصولة بسيقانها. ثم لم تلبث هذه السيقان أن اختفت فيما أنتج بعد ذلك. ومن الصفات المميزة لأبسطة شروان وكوبا، العودة إلى محاكاة الكتابة الكوفية في إطاراتها، وهذه صفة نلمحها في أقدم ما صنع بآسيا الصغرى من أبسطة. وينسب إلى باكو مجموعة من سجاجيد الصلاة الشروانية، واحدة منها بمتحف المتروبوليتان، وتزينها وحدة زخرفية متكررة على شكل أقماع السكر، وهي مؤرخة ١٢٢٣ هـ (١٨٠٨- ١٨٠٩) م.

وتعتبر أبسطة شرق بلاد القوقاز، وعلى الأخص كوبا ودربند، موطن الأبسطة الملساء، الخالية من الوبرة، والمعروفة باسم (السوماك). وهذه تشبه في صناعتها، صناعة الأقمشة ذات الزخارف المنسوجة، وأن كانت أكثر تعقيدا من ذلك بكثير، وعلى العموم فأحسنها ما صنع في كوبا، وتشبه رسومه الهندسية رسوم الأبسطة في شرق القوقاز وغربها على السواء. وهناك نوع من أبسطة السوماك السابقة يسمى (سيله) ويمتاز برسومه الكبيرة وبأشكال زخرفية ملتوية ومزواة تشبه حرف S.

٩ـ الأبسطة التركمانية:

اتصفت قبائل التركمان الرحل، الضاربة في بلاد التركستان ووسط آسيا بمهارتها الفائقة في نسج الأبسطة، إذ استخدمها سكان الخيام هؤلاء، في أغراض كثيرة في حياتهم اليومية، لهذا لم تقتصر الأبسطة التركمانية على ما يفرش في الأرض فحسب، ولكنهم استخدموها أكياسا لسروجهم ورقبيات لجمالهم (Camel collars) وحوافظ لخيامهم، كما زينوا بها مداخل تلك الخيام. ويرجع معظمهم ما نعرفه من الأبسطة التركمانية إلى القرن التاسع عشر، ويمكن القول أنها من إنتاج إقليم التركستان الصينية تقريبا. وتمتد هذه المنطقة من بحر الخزر إلى بخارى آرال إلى حدود إيران في الجنوب، ويدخل في ذلك إقليما أفغانستان وبلوخستان. وتعرف أنواع الأبسطة التركمانية بأسماء القبائل التي صنعتها. وتمتاز زخارفها بأنها هندسية خالصة وأنها تختلف في أشكالها بين قبيلة وأخرى. ومن مجموعاتها المشهورة، مجموعة قبائل التكة التركمانية،

وتنسب هذه المجموعة خطأ إلى بخارى، غالبا ما تكون جيدة النسج، وتسودها أشكال هندسية مثمنة وتعبيرات تشبه بعض الطيور أو الورود وتسمى (النسر الطائر). أما ألوانها فتجمع بين الأحمر البني والأبيض والأزرق القاتم.

ولا تختلف أبسطة أفغانستان وبلوخستان عن أبسطة ما وراء بحر الخزر إلا أنها دونها في الحبك واللون والرسم. وتسمى أبسطة بخرى باسم (بشير)، ومعظمها من صناعة أوزبك في المنطقة الواقعة بين هراه وسمرقند ونرى فيها رسوما هندسية وتعبيرات مختلفة مستعارة من الأبسطة الإيرانية. أما ألوانها، ومن بينها الأصفر الفاقع، فهي أكثر بهجة من باقي الأبسطة التركمانية.

ويبدو التأثير الصيني واضحا في رسوم أبسطة بلاد التركستان الشرقية، ونرى في الأبسطة التي صنعت حول كاشغر، والتي تسمى أحيانا باسم أبسطة سمرقند، خليطا من العناصر التركمانية والصينية. والصفة التي تميز هذه الأبسطة هي تعدد ألوان الإطارات التي تزينها أشكال السحب الصينية.

١٠ـ أبسطة إسبانيا وبلاد الغرب:

توثقت الصلة بين فنون وصناعات البلاد الشرقية وبين إسبانيا بعد فتح العرب لتلك البلاد. وقد دلتنا المراجع التاريخية على أنه كانت بإسبانيا صناعة نسج الأبسطة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر. غير

أنه لم يبق لنا من ذلك شيء، وأقدم ما وصلنا لا يتعدى القرن الرابع عشر. ويمكن أن ننسب إلى هذا التاريخ بساطا بمجموعة متاحف برلين ويسمى باسم بساط (السيناجوج) وتزينها أشكال شمعدانات جميلة تنتهي أذرعها برسوم بعض الأضرحة أو المعابد.

وتحمل أكثر أبسطة القرن الخامس عشر رنوكا تميزها وتؤرخها. وتنبسط الشارة أو الرنك فوق أرضية ذات رسوم متكررة من أشكال المثمنات التي تضم داخلها طيورا وتعبيرات هندسية، وصورا آدمية، ذات خطوط متكسرة وألوان زاهية. وتنقسم إطاراتها إلى عدة أشرطة، وتزين هذه الأشرطة الكتابات الكوفية والأشكال الهندسية والرسوم الآدمية الممسوخة. ويوجد بمجموعة وليامز واحد من أبسطة الرنوك المشهورة التي ترجع إلى النصف الأول من القرن الخامس عشر والرنك الذي عثر عليه خاص بأسرة هنريكويز.

وهناك نوع نادر من الأبسطة المغربية التي أن يكون معاصرا لأبسطة الرنوك السالفة، إلا أنه يمتاز برسومه الهندسية مثل المثمنات التي تضم داخلها أشكالا نجمية ويعتبر مقابلا لما يسمى بأبسطة هوليابن التي ترجع إلى القرن الخامس عشر. وبمتحف المتروبوليتان واحد من تلك الأبسطة المغربية (شكل ٢١٣) ويحتمل أن تكون تلك الأبسطة من صناعة الكزار، وتمتاز رسومها وألوانها بما امتازت به الأساليب المغربية. وبمجموعة بلارد بمتحف المتروبوليتان، بساط غريب تزينه رسوم طيور

محورة وتعبيرات مختلفة من الزهور ويمكن اعتباره نوعا آخر من أبسطة إسبانيا وبلاد المغرب في أواخر القرن الخامس عشر.

وعلى الرغم من سيادة العناصر الزخرفية الغربية في الأبسطة الإسبانية في القرن السادس عشر، إلا أننا لم نعدم وجود العناصر المغربية أيضا. ونلاحظ في عدد من الأمثلة الأخرى بعض التأثيرات التركية، ويدلنا على ذلك بساط بمجموعة بلاد ويزين وسطه أشكال من الزخارف النباتية التي نعرفها في أبسطة عشاق بآسيا الصغرى، أما الإطار فنرى فيه تعبيرات من التفريعات النباتية من عصر النهضة. وألوانها ذات طيفين من الأزرق والأبيض مع الأصفر. وأحيانا ما نرى مثل هذا الجمع في الأبسطة الإسبانية في القرن السادس عشر.

قاموس بمعاني الألفاظ الاصطلاحية الواردة في هذا الكتاب

Balustrade	حاجز. دربزين	A	
	الزخرفة	Abstract	زخارف بحتة
Barbotine Technique	بالقمع أو القرطاس	Ornament	أو مجردة
Baroque	الإفراط الزخرفى	Acanthus	نبات شوكة اليهود
Baroque Arabesque	التوريق المفرط	Albarelli	القدور البرميلية
Beveled	مشطوف	Albums	مرقعات
Blind Tooling	التمحيط (الضغط	Amber	اللون العنبري
	بالقالب بدون ألوان)		(الكهرماني أو العسلي)
Border	إطار – حافة	Angular	مزوي – متكسر
Brick **Red**	أحمر طوبي		الحروف المزواة
Brocade	وشى الحرير – ديباج	Angular Lctters	(الكوفية)

Brown Manganese	البني الفاتح	Apex of Arch	قمة العقد
Buff	البرتقالي – الطفلي		التوريق (الزخارف
C		Arabesque	النباتية العربية)
Calligrapher	الخطاط المحسن	Arcades	بوائك
Capitals	تيجان الأعمدة	Arches	عقود
Carve	حفر	Archivolt	قوس العقد
Cast (a mould)	قالب الصب	Aubergine	Hplv fh`k[hkn
Ceiling	بطانة السقف	**B**	
Chain Stitch	غرزة السلسلة		أرضية. خلفية –
Chevron	أسنان المنشار	Background	مهاد
Claret Red	أحمر نبيذي		
Cobalt Blue	أزرق زهري		
	(بلون الزهرة)		
Composite Palmette	المروحة النخيلية المركبة		

Dome	القبة	Console	مسند. كابولى
Doublures	بواطن جلود	Contrast	تباين. تضاد
Decoration	الكتب	Cornucopia	نبات قرن الرخا
E		Couched Work	الغرزة البارزة (في
Element	عنصر (زخرفي)		أشغال البرودري)
Embossing	الزخارف الناتئة	Crimson	القرمزي
Decoration		Cupola	القبة المفرطحة
Embroidered	مطرز	Cursive Letters	الحروف اللينة
Enamel	طلاء المينا		(مثل خط النسخ)
Engraving	النقش	Cut- out work	الزخرفة بالقص
F		D	
Façade	واجهة	Dado	وزرة
Feature	صفة. طابع	Darning Stitch	غرزة الرفي
Figure	موضوعات		(غرزة الشلالة)

Subjects	آدمية		
Filigree	الزخارف	Decorative	تعبيرات زخرفية
	المفرغة (شفتشي)	Motives	
Flap	لسان جلدة الكتاب	Decorative	الترتيبات الزخرفية
Floral Kufic	الكوفي المزهر	Schemes	(التنسيق الزخرفي)
Foliated Kufic	الكوفي المورق	Decoupe Work	القص واللصق
Formal	جاف. جامد	**G**	
	متكلف	Garland	أكليل الغار
Formation	تشكيل. تكوين	Glaze	طلاء
Fragments	بقايا. قطع	Gold Tooling	المختومة أو
Fresco	رسوم جيرية على		المضغوط بالذهب
	الجدران المدممة	Griffin	عقاب (حيوان
	بالجص		خرافي)
Frieze	أفريز	Grooved	محددة.

			محفورة
I		Guillouche	ضفائر . جدائل
Illumination	التذهيب	H	
Illustration	التزويق. التوضيح	Half Palmettes	أنصاف المراوح
	بالرسوم		النخيلية
Impressionistic	الأسلوب التأثيري	Halo	هالة
Style	أو الانطباعي	Harmony	توافق
Incised	ذات حزوز	Hatchings	تهشيرات (خطوط
Incrustation	الترصيع		صغيرة ومتقاربة)
Inlay	التكتيف	Horse- shoe	عقد حدوة الفرس
Intarsia	التطعيم	Arch	(العقد المنفوخ)
Interlaced	متشابك. متداخل	Hues	الألوان الفرعية
Intervening	المساحات الفارغة	J	
	المتخلفة بين	Joggled Stones	الأحجار المعشقة

	موضوع الرسم	K	
Intricate	الزخارف المعقدة	Knot	عقدة
Ornaments		Koran Stand	كرسي مصحف
Irridescent	قزحي اللون	L	
(أي يتغير لونه بانكسار الضوء)		Lacelike	مثل الدنتلا
O			(مشبك)
Ocher	المغرة	Lacquer	اللاكيه
Offishoots	فروع – لوالب	Lanceolate	الأوراق الرمحية
Oil Lamp	مسرجة	Leaves	
Oliphants	الأبواق العاجية		منظر بري أو
Open Work	الزخارف المفرغة	Landscape	طبيعي
Orange Red	الأحمر البرتقالي		اللعل. (البنفسجي
Outlines	تحديدات – خطوط	Lilac	الفاتح)
خارجية		Lily	الزنبق
Outline Stitch	غرزة الطرف	Lintel	العتب (العارضة

(غورة البطانية)			المسطحة في أعلى
P			الباب. والسفلى
Palmettes	المراوح النخيلية		عتبة)
Palmette Scrolls	تفريعات المراوح	Lobed	ذو فصوص
النخيلية		Lozenge	معينات مسننة
Panel	حشوة	Diapers	
Papier-mache	الورق المقوي أو	Lozenge	أشكال معينات
المضغوط		Patterns	
Pastel Colours	ألوان الطباشير	Lustre	بريق (معدني)
Patchwork	الحشوات المضافة	**M**	
المطرزة		Madder Red	أحمر مفوي (من
Pattern	شكل		عروق نبات الفوة
Pendant	استراحة. قصر		وهو أحمر مائل

صغير			إلى الصفرة (القاتمة)
Pendant	دلاية	Marquetry	التجميع
Peony	نبات عود الصليب	Matrix	قالب للكبس أو للختم
فاونيا		Medallion	جامة. سرة
Perspective	المنظور	Miniatures	تصاوير
Pilasters	عضادات	Modeling	محاكاة
Pile	وبرة	Mosaic	فسيفساء
Pinching Iron	ملقاط (منقاش)	Motive	تعبير (زخرفي)
Pine cones	كيزان الصنوبر	**N**	
Pink	الوردي – القرنفلي	Natural	طبيعي
Plaster	ملاط. دمام	Niches	حنيات. كوات.
Pointed Arch	العقد. المدبب		طاقات
Pomegranates	الرمان	**Q**	
Portraits	الصور الشخصية	Quilt	التضريب (نوع

	أو الفردية		من تنجيد الألحفة)
Post Sasanian	ما بعد العصر	R	
	الساساني	Rhythmic	التكرار المنتظم
Pseudo-Floral	أزهار كاذبة	Repetition	
	(زخارف تشبه	Rosetts	وريدات
	الأزهار)	Round Letters	الحروف ذات
Pulpit	منبر		التقوير (مثل النسخ)
Purple	أرجواني	Rugs	الأبسطة
Purplish Black	أسود محمر	Running Stich	الغرزة المتتابعة
Purple	أرجواني فاتح	S	
Manganese		Salmon Pink	أحمر وردي
T		Sanctuary	مقصورة المسجد
Tapestry	قماش مزركش	Sarcophagi	توابيت
Technique	الأسلوب	Scale	أشكال قشر

	الصناعي	Patterns	السمك
Textiles	المنسوجات	Schematic	مرتب. منسق
Texture	النسيج المحبوك أو	Screen	حاجز (ساتر)
	الجيد الحبك	Sculpture	نحت
Tie Beams	العوارض الرابطة	Sculptures	منحوتات
Tiles	بلاطات. تربيعات	Serrated	مسنن. مشرشر
Tiraz	الطراز (ودور	Shades	أطياف اللون أو
	الطراز هي مصنع		درجاته
	مصانع النسيج)	Silouette	الصور الظلية
Tooling	الضغط أو الكبس		(مثل الخيال)
Touches	لمسات (رتوش)	Sketchy	تخطيطي
Trellis Patterns	أشكال تعاريش	Slabs	ألواح أو بلاطات
	العنب	Slant	مائل
Tympanum	حشوة العقد	Slip	طبقة دهان (بطانة)
Type	نمط – نوع	Spandrel	خصر العقد
U		Splashed	مبقع (مطرطش)

Underglaze	رسوم وراء الطلاء	Split Palmette	شق المروحة
Painting	(أو تحت الطلاء)		النخيلية
V		Sqinches	العقود الحاملة للقباب
Velvets	مخمل (قطيفة)	Stalactites	المقرنصات أو
Vermilion	أحمر سلقونى		المقربصات
Vine Scrolls	تفريعات العنب	Stencilling	الرسم أو الكتابة
Vivid Colours	الألوان الزاهية		بطريق الشف
W		Strwaked	معرقة أو ذات
Wall Paintings	الرسوم الحائطية		عروق
Wash	لون مائي	Stucco	جص
Water Colors	الألوان المائية	Style	أسلوب (فني)
Winged Motives	التعبيرات المجنحة	Stylized	محور. بعيد عن
			أصلة الطبيعي
		Subdued	ألوان باهتة أو

منطفئة	Color		
التماثل – التقابل	Symmetry		

المراجع

فنون ما قبل الإسلام

(أ) الفن المسيحى الشرقى بمصر والشام والعراق

Butler, Howard Grosby. Architecture and Other Arts (Publications of an American Archaeological Expedition to Syria in 1899- 1900…, part 2. New York, 1903.

-Syria, div. 11: Architecture, sect. A: Southern Syria, and sect. B Northern Syria (Publica- tions of the Princeton University Expeditions to Syria in 1904- 5 and 1909) 2 vols. Leyden, 1919, 1920.

-Early Churches in Syria, Fourth to Seventh Centuries…, edited and completed by E. Baldwin Smith. Princeton 1929.

Chassinat, Emile. Fouilles a Baouit (Memoires …. De l' Institut francais d'archeologie orientale du Caire, vol. 13 (sculpture). Cairo, 1911.

Cledat, Jean. Le Monastere et la necropole de Baouit (Memories… de l' institute francais d'archeologie orientale du Caire, vol. 12 (paintings) Cairo, 1904.
Crum, W.E. Goptic M onuments (Catalogue general

des antiquites egyptienne du Musee du Cairo, nos. 8001- 8741). Cairo, 1902.

Dimand, M.S. Die Ornamentik der agyptischen Wollwirkerein… Leipzing 1924.

-(Coptic Tunics in The Metropolitan Museum of Art,) Metropolitan Museum Studies, vol. II (1930), pp. 239- 252.

-(An Early Cut- pile Rug from Egypt, ibid, ، vol. IV (1932- 1933) pp. 151- 161. Duthuit, Georges. La Soulpture copte.. Paris, 1931. Gruneisen, W. de. Les caracteristiques de l'art copte. Florence, Kendrick, A.F. Catalogus of Textiles from Burying- Grounds in Egypt (Victoria and Albert Museum, Department of Textiles). 3 vols. London, 1920- 1922. Pfister, R. Tissues coptes du Musee du louvre. Paris, 1932.

-Textiles de Palmyre decouverts par le Service des Antiquites du Hsut- commissariat Republique Francaise dans la necro pole de Palmyre. Paris, 1934.

-Noumeaux Textiles de Paris, 1937.

Quibell, J.E. Excavations at Saqqara (1907- 8), with sections by Herbert Thompson and W. Spiegelberg. Cairo, 1909.

-Excavalions at Saqqara (1909- 10): The Monastery of Apa Feremias. Cairo, 1912. Strzygowski, Josef. Koptische Kunst (Catalogue general des antiquites egyptiennes du Musee du Caire, nos. 7001- 7394 and 8742- 9200): Vienna, 1904. Wulff, Oskar. Altchristliche and Mittelaterliche... Bildwerks, part i: Altchristliche Bildwerks (Beschreibung der Bildwerke de christlichen Epochen, vol. III). Berlin, 1909.

Wulff, O, and Volbach, W.F. Spatantike and koptische Stoffe aus agyptischen Grabfunden in den Staatlichen Museen... Berlin, 1926.

فن البارثيين والساسانيين

Andrac, walcr. Hara' nach aufnalunen Don Milglicdern der Assur- Expedition der Deutshen Orient- Gesellschafl, paris I and 2, Lcipzig, 1908, 1912.

Baltrusailis, jurgis. (Sasanian Stucco) A Surdey of Persian Art..., edited by Arthur Upham Popc, vol. I, pp. 601- 645, vol IV, pls. 171- 178 London and New York 1938.

Dalton, O.M. The Treasure of the Oxus... (British Museum), 2nd edition. London, 1926.

Dimand, M.S. (Sasanian Wall Decoration in Stucco,) Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, vol. XXVI (1931), PP. 193- 195.

-(Parthian and Sasanian Art,) ibid., vol. XXVIII (1934), PP. 79- 81.

-(A Sasanian Silver Dish, ' ibid., vol. XXIX (1934), PP. 74- 77. Erdmann, Kurt. "Die sasanidischen Jagdschalen," fahrbuch der preuszischen Kunstsam- mlungen, vol. LVII (1936), pp. 193- 232.

Ettinghausen, Richard. "Parthian and Sasanian Pottery," A Survey of Persian Art…, edited by Arthur Upham Pope, vol. I, pp. 646- 680, vol. IV, pls. 179- 196. London and New York, 1938.

Herzfeld, Ernst. Am Tor Don Asien… Berlin, 1920.

Kuhnel, Ernst, and Wachismuth, Friedrich. Die Augsrabungen der zweiten Ktesiphon- Expedition (Winter 1931- 32) (Staatliche Museen in Berlin, Metropolitan Museum of Art, New York). Berlin, 1933. (Summary in English by M.S. Dimand.)

Orbeli, J. "Sasanian and Early Islamic Metalwork," Asurvey of Persian Art…, edited by Arthur Upham Pope, I, pp. 716- 770, vol. IV, PLS. 203-250. London and New York, 1938.

Orbeli, J., and Trever, G. Orfevreie sasanide: objets en or, argent et bronze (Musee de I'Ermitage). Moscow and Leningrad, 1935.

Pfister, R. "Gobelins sassanides du Musee de Lyon," Revue des arts asiatiques (Annales du Musee Guimet), vol. VI (1929- 1930), pp. 1- 23.

-"Les Premieres Soies sassanides," Etudes d'orientalisme publies par le Musee Guimet..., vol. II, PP. 461- 479. Paris, 1932.

Reuther, Oscar. Die Ausgrabungen der Deutschen Ktesiphon- Expedition im winter 1928- 9 (Staatliche Museen in Berlin, Islamische Kunstabteilung).

Rostovtzeff, M.I. "Dura and the Problem of Parthian Art, " rale Classical Studies, vol. V (1935), pp. 157- 304.

Sarre, Friedrich. Die Kunst des alten Persien. Barlin, 1922.

-"Parthian Art," A Survey of Persian Art ..., edited by Arthur Upham Pope, vol. I,pp. 406- 410, vol.IV, pls. 128- 145. London and New York, 1938.

-"Sasanian Stone Sculpture, " ibid., vol. I, pp. 593- 600, vol. IV, pls. 154- 168. London and New York, 1938.

Sarre, Friedrich, and Herzfeld, Ernst. Iranische Felsteliefs… Berlin, 1910. Trever, G. Nouveaux Plats sasanides de l'Ermitage. Moscow and Leningrad, 1937.

الفن الإسلامي

الموضوعات العامة

Bahgat Bay, All. And Gabriel; Albert. Fowlesd' la Foustat (Musee de Art Arabe du Caire). Cairo, 1921.

Briggs, Martin S. Muhammadan Architecture in Egypt and Palestine. Oxford. 1924.

Greswell, K.A.G. Early Muslim Architecture: Umayyads, Early' Abbasid and Tulunids. 2 vols. Oxford, 1932, 1940.

Devonshire, Mrs. R.L. Some Cairo Mosques and Their Founders, London, 1921.

Diez, Ernst. Churasanische Baudenkmaler. Berlin, 1918.

-Die Kunst der islamischen Volker. Berlin, 1917.

Dimand, M.S. "Studies in Islamic Ornament, I: Some Aspects of Omaiyad and Early 'Abbasid Ornament," Ars Islamica, vol. IV (1937), pp. 293-337.

Gabriel, Albert. Monuments turcs d'Anatoqie. 2 vols. Paris, 1931, 1934.

Gluck, Heinrich, and Diez, Ernst. Die Kunst des Islam. Berlin, 1925.

Godard, Andre. "les Anciennes Mosquees de l'Iran," Athar- E Iran, vol. I (1936), pp. 187- 210.

Gurlitt, Cornelius. Die Baukunst Konstantinopels. Berlin, 1912.

Hauser, Walter; Upton, Joseph M.; and Wilkinson, Charles K. "The Iranian Expedition, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. Vol. XXXII (1937), Oct., sect. II; vol. XXXIII (1938), Nov., sect. II; vol. XXXVII (1942), pp.81- 119.

Hautecceur, Louis, and Wiet, Gaston. Les Mosquees du Caire. 2 vols. Paris, 1932.

Herzfeld, Ernst. Erster vorlaufiger Bericht uber die Ausgrabungen von Samarra. Berlin, 1912.

-Mschatta, Hira und Badiya, "fahrbuch der preuszischen Kunstsammlungen, vol. XLII (1921), pp. 104- 146.

Jaussen, A.J.), AND Savignac. Mission archeologique en Arabie, vol. III: Les Chateaux arabes de Qeseir ' Amra, Haraneh et Tuba. Paris, 1922.

Kuhnel, Ernst. Maurische Kunst. Berlin, 1924.

-Islamische Kleinkunst. Berlin, 1925.

-"Die islamische Kunst," Handbuch der Kunstgeschichre, edited by Anton Springer, vol. VI, pp. 373- 548. Leipzig, 1929.

Lane- Poole, Stanley. The Art of the Saracens in Egypt. London, 1886.

Marcais, Georges. Manuel d'art musulman: L'Architecture- Tunisie, Algerie, Maroc, Espagne, Sicile. 2 vols. Paris, 1926- 1927.

Migeon, Gaston. Exposition des arts musulmans au Musee des Arts Decoratifs. Paris 1903.

-L'Orient musulman (Musee du Louvre, Documents d'art). 2nd edition. Paris, 1927.

Prisse d'Avennes, (A.G.T.E.). L'Art arabe d' apres les monuments du Kaire… Paris, 1877.

Richard, Prosper. Pour Comprendre l'Art musulman dans l'Afrique du Nord et en Espagne. Paris, 1924.(١)

---

(١) تجد قائمة أوفى بالمراجع في

Ernst Kuhnel, "Kritische Bibliographie: Islamische Kunst 1914- 17," Der Islam, vol. XVII (1928), pp.133- 248: L.A. Mayer, Annual Bibliographt of Islamic Art

Saladin, Henri. La Mosquee de Sidi Okba a Kairouan (Les Monuments historiques de la Tunisie, part 2, vol. I). Paris, 1899.

-Manuel d'art musulman: L'Architecture. 2 vols. Paris, 1907.

Saree, Friedrich. Erzeugnisse islamischer Kunst, part II: Seldschukische Kleinkunsi (Sarre Collection). Leipzig, 1909

-Dankmaler persische Baukunst… 2 vols Berlin, 1910.

-Der Kiosk Don Konia. Berlin, 1936.

Saree, Friedrich, and Herzfeld, Ernst. Archaologische Reisse im Euphrat- und Tigris- Gebiet. 4 vols. Berlin, 1911- 1920.

Saree, Friedrich, and Martin, F.R. (ed.). Die Ausstellumg von Meisterwerkrn muhammedanischer Kunst in Munchen 1910. 3 vols. Munich, 1912.

---

and Archaeo- logy, vol. l: 1935, vol. II: 1936(Jerusalem, 1937, 1938).

Smirnov, Y.I. (ed.). Orienial Silver (Argenterie orientale) (Imperial Archaeological Commission). St. Petersburg, 1909. (In Russian.)

Strzygowski, Josef. Altai- Iran und Volkerwanderung… Leipzig, 1917.

Terrassc, Henri. L'Art hispano- mauresque des origins au XIIIe. Siècle. Paris, 1932.

Wiet, Gaston. Albus du Musee Arabe du Caire (Publications du Musee Arabe du Caire). Cairo, 1930.

-L'Exposition persane de 1931 (Publications du Musee Arabe du Caire). Cairo, 1933.

التصوير

Arnold, Sir Thomas. Painting in Islam… Oxford, 1928.

-Bihzd and His Paintings in the Zafar- namah M,S, London, 1930.

-the liberary of A. Ghester Beatty: a Catalogue of the Indian Miniatures, Oriental Manuscripts 1- 18, revised and edited by J.V.S. Wilkinson. 3 vols. (London) 1936.

Arnold, sir Thomas W., and Grohmann, Adlof. The Islamic Book… Paris 1929.

Binyon, Laurence: Wilkinson, J.V.S.: and Grey, Basil. Persian Miniature Painting, Including a Critical and Descriptive Catalogue of Miniatures Exhibited at Burlingion House, Fanuary- March, 1931. London, 1933.

Blochet, Edgard. Les Peintures des manuscrits orientaux de la Bibliotheque Nationale. 2nd edition. Paris, 1925.

-Les Enluminures des manuscrits orientaux, tures, arabes, persans, del la Bibliotheque Nationale. Paris, 1926.

-Musulman Painting, XIIth- XVIIth. Century, translated by Cicely M. Binyon, with an introduction by sir E.Denison Ross. (London) 1929

Brown, Percy. Indian Painting under the Mughals, A.D. 1550 to A.D. 175 Oxford, 1924.

Clarke, C. Stanley. Indian Drawings: Twelve Mogul Paintings of the school of Humayun (16th. Century) Illustrating the Romance of Amir Hamzah (Victoira and Albert Museum Portfolios, I). London, 1921.

Toria and Albert Museum Portfolios, I). London, 1921.

Coomaraswamy, Ananda K. Rajput Painting… London, 1916.

-Les Miniatures orientales de la collection Goloubew au Museum of Fine Arts de Bston. Paris and Brusscls, 1929.

Dimand, M.S. "Notes on Persian Miniatures of the Timurid Period in the Metropolitan Museum," Eastern Art, vol. I (1928), pp. 23- 31.

-A Guide to an Exhibition of Islamic Miniature Painting and Book Illumination… 1933- 1934

(The Metropolitan Museum of Art). New York (1933).

Edhem, Fehmi, and Stchoukine, Ivan. Les Manuscrits orientaux illustres de la Bibliotheque de l'Universite de Stamboul. Paris,1933.

Giuzalian, L.T. and Diakonov, M.M. Iranian Miniatures in Manuscripts of the Shahnama from Leningrad collections (The Hernitage).Moscow and Leningrad, 1935. (In Russian._

Gluck, Heinrich, and Strzygowski, Josef. Die indischen Miniaturen im Schlosse Schonbrunn. Vienna, 1923.

Goetz, Hermann. Geschichte der indischen Miniatur-Maleres. Berlin and Leipzig, 1934.

Herzfeld, Ernst. Die Malerein don Samarra (Die Augrabungen von Samarra, vol. III). Berlin, 1927.

Huart, Clement. Les Calligraphes et les miniaturists de l' Orient musulman. Paris, 1908.

Kuhnel, Ernst. Miniaturmalerei im islamischen Orien. 2nd edition. Berlin, 1922.

-"Die Baysonghur- Handschrift der islamischen Kunstabeilung," fahrbuch der preuszischen Kuns sammlungen, vol. LII (1931), pp.133- 152.

Kuhnel, Ernst, and Goetz, Hermann. Indian Book Pain ing from fahangir's Album in he State Library in Berlin. London, 1926.

Lorey, Eustache de. "La Peinture musulmane: L'Ecole de Bagdad," Gazette des beaux- arts, vol. X (1933), pp. 1- 13.

-"L'Ecole de Tabriz," Revue des arts asiatiques (Annales du Musee Guimet), vol. IX (1935), pp. 27- 39.

Marteau, Georges, and Vever, Henri. Miniatures persanes… exposes au Musee des Arts Decoratifs fuin- Octobre 1912. 2 vols. Paris. 1913.

Martin' F.R. The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8th. To the 18th. Century. 2 vols. London, 1912.

-The Nizami M.S. from the library of the Shah of Persia, Now in the Metropolitan Museum at New York. Vienna, 1927.

Musil, Aloid. Kusejr' Amra. 2 volsVienna, 1907.

Sakisian, Armenage. "Les Miniaturistes persons Behzad et Kassim Ali," Gazette des beaux- arts, vol. II (1920), pp. 215- 233.

-La Miniature persane du XIIe a: XVIIe siècle. Paris and Brussels, 1929. Sarre, Friedrich, and Mittwoch, Eugen. Zeichnungen von Riza Abbasi. Munich, 1914. Schulz, Philipp Walter. Die persisch- islamische Miniaturmalerei... 2 vols. Leipzig, 1914. Stchoukine, Ivan. Les Miniatures Indiennes de l'epoque des grands moghols au Musee du Louvre. Paris, 1929.

-La Peinture indienne a l'epoque des grands moghols.Paris, 1929.

-Les Miniatures persane (Musee National du Louvre). Paris,1932,

-La Peinture iranienne sous les derniers 'Abbasides et les II-Khans. Burges, 1936.

Upton, Joseph M"A Manuscript of The Book of the Fixed Stars' by 'Abd ar- Rahman

As Sufi," Metropolitan Museum Studies, vol. IV (1932-1933), PP. 179- 197.

Wilkinson, J.V.S. The Shah- Namah of Firdausi..., with an introduction on the paintings from a MS. In the Royal Asiatic Society by Laurence Binyon. London, 1931.

تجليد الكتب

Aga- Oglu, Mehmet. Persian Bookbindings of the Fifteenth Century. Ann Arbor, 1935.

Graizl, Emil. Islamische Bucheinbands des 14. Bis 19. Fahrhunderts aus den Handschriften der Bayerischen Staalsbibliothek. Leipzig, 1924.

Sakisian, Armenag. "La Reliure persanc du XIVe. Au XVIIe. Siècle," Acies du XIe. Congres de l'histoire de l'art, vol. 1, pp. 343- 348. Paris, 1921.

-"La Reliure turque du XVe. Au XIXE. Siècle, "Revue de l'art ancient et modern, vol. LI (1927), pp. 277- 284, vol, LII (1927), pp.141- 154.

-"La Reliure persane au XVe. Siècle sous les turcomans," Artibus Asiae, vol. VII (1937), pp. 210- 223.

Sarre, Friedrich. Islamische Bucheinbande. Berlin 1923.

النحت على الحجر والجص

Bashkiroff, A.S. The Art of Daghesian: Carved Stones. Moscow, 1931.

Bervhem, Max van, and Strzygowski, Josef. Amida... Heidelberg, 1910.

Dimand, M.S. "Three Syrian Capitals o the Eighth Century, "Bulletn of The Metropolitan Museum of Art, vol. XXXI (1936), pp. 155- 157.

-"A Stone Relief from the Caucasus," ibid., vol. XXXIII (1938), PP. 260- 262.

-"Samanid Stucco Decoration from Nishapur, " Journal of the American Oriental Society, vol. 58 (1938), pp. 258- 261.

Flury, Samuel. Die Ornamenlik der Hakin- und Ashar- Moschee... Heidelberg. 1912.

-"Samarra und die Ornamenlik der Moschee des Ibn Tulun," Der Islam, vol, IV. (1913), pp. 421- 432.

-"La Mosquee de Nayin," Syria, vol. XI (1930), pp. 43- 58.

Hawary, Hassan and Rached, Hussein. Steles funeraires (Catalogue general du Musee Arabe du Caire), vols. I and III. Cairo, 1932, 1939.

Herzfeld, Ernst Der Wandschmuck der Bauten don Samarra und seine Ornamentik (Die Ausgrabungen von Samarra, vol. 1). Berlin, 1923.

Ricfstahl, Rudolf M. "Persian Islamic Stucco Sculptures," The Art Bulletin, vol. XII (1931), pp. 439- 463.

Sarre, Friedrich. "Makam 'Ali am Euphrat: ein islamisches Baudenkmal des X. Jahrhunderts," fahrbuch der Koniglich preuszischen Kumnstsammlungen, vol. XXIX (1908), pp. 63- 67.

-"Figurliche persische Stuckplastik in der islamischen Kunstabieilung," Amtliche, Berichte aus den koniglichen kunstsammlungen, vol. XXXV. 1913- 1914), pp. 181- 189.

Smith, Myron Bcment, and Herzfeld, Ernst. Imam Zada Kaar at Buzun: a Dated Seldjuk Ruin. Berlin, 1935. (Reprinted from Archaeologischen Miltteilungen aus Iran, vol. VII 1935, nos. 2, 3).

Strzygowski, Josef. "Mschatla, II: Kunstwissenschaftliche Untersuchung," Fahrbuch der Koniglich preuzischen Kunslsammlungen, vol. XXV (1904), pp. 225- 373.

Upton, Joseph M."A Persian Marble Tombstone, "Bulletin of The Metropolitan of Art, vol. XXVI (1931), pp. 163- 164.

-"Persian Sculptures of the Fourteenth Century," ibid., vol. XXVII (1932), p. 210. Violet, Henry, and Flury, Samuel. "Un Monument des premiers siecles de l' Hegire en Persc:...la mosque de Nayin," Syria, vol. II (1921), pp. 226- 234 and 305- 316.

Wiet, Gaston, Steles funsraires (Catalogue general du Musee Arabe du Caire), vols. II and IV- VI. Cairo, 1936- 1939.

الخشب

Christie, A.H. "Fatimid Wood-Carvings in the Victoria and Albert Museum," the Burlington Magazine, vol. XLVI (1925), pp.184- 187.

Denike, Boris."Quelques Monuments de bois sculpte au Turkestan occidental," Ars Islamica, vol. II (1935), pp. 69- 83.

Dimand, M.S. "A Dated Koran- Stand," Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, vol. XXII (1927), pp. 115- 117.

-"An Arabic Woodcarving of the Eighth Century," ibid vol. XXVI (1931), pp. 271- 275.

-"Arabic Woodcarvings of the Ninth Century, ibid., vol. XXVII (1932), pp. 135-137.

-"Dated Persian Doors of the Fifteenth Century, ibid., vol. XXXI (1936), pp. 78- 80.

Herz-Pacha, Max, "Boiseries fatimites aux sculptures figurales,"Orientalisches Archiv, vol. III (1912- 1913), pp. 169- 174.

Lamm, Carl Johan. "Fatimid Woodwork, its Style and Chronology," Bulletin de l' Institut d' Egypte, vol. XVIII (1936- 1936), pp. 59- 91.

Martin, F.R. Thuren aus Turkestan. Stockholm, 1897.

Pauty, Edmond. Bois sculptes jusqu'a l'epoque ayyoubide (Catalougue general du Musce Arabe du Caire). Cairo, 1931.

Riefstahl, Rudolf M."A Seljuq Koran Stand with Lacquer- Painted Decoration in the Museum of Konya, "The Art Bulletin, vol. XV (1933), pp. 361- 373.

Weill, Jean David. Les Bois a epigraphes, (vol. I): fusqu'a l'epoque mamlouke. And vol. II: Epoques mamlouke et ottoman (Catalogue general du Musee Arabe du Caire). Cairo, 1931- 1936

العاج

Cott, Perry Blythe, Siculo- Arabic Ivories. Princeton 1939.

Diez, Ernst. "Bemalte Elfenbeinkasichen und Pyxiden der islamischen Kurnst, " Fahrbuch der Koniglich preuszischen Kunstsammlungen, vol. XXXI (1910), pp. 231- 244.

Dimand, M.S. "An Egypto- Arabic Panel with Mosaic Decoration," Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, vol. XXXIII (1938), pp. 78- 79.

Ferrandis, Jose. Marfiles y azabaches espanoles. Barcelona and Buenos Aires 1928.

Kuhnel, Ernst. "Sizilien und die islamische Elfenbeinmalerei," Zeitschrift fur bildende Kunst, vol.XXV (1914), pp. 162- 170.

Berchem, Max van. "Notes d'archeologic orientale, III: Etudes sur les cuivres damas- quines et les verres emailles, "Journal asiatique, series 10,vol. III (1904), pp. 5-96.

Dean, Bashford' Handbook of Arms and Armor, European and oriental… (The Metropolitan Museum of Art). 4th. Edition. New York, 1930.

Dimand, M.S. "Near Estern Metalwork," Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, vol. XXI (1926), pp. 193- 199.

-"Unpublished Metalwork of the Rasulid Sultans of Yemen," Metropolitan Musseum Studies, vol. III (1930-1931), pp. 229- 237.

-"A Silver Inlaid Bronze Canteen with Christian Subjects in the Eumorfopoulos Collection, "Ars Islamica, vol. I (1934), pp. 17- 21.

Harari, Ralph. "Metalwork after the Early Islamic Period," A Survey of Persian Art…, edited by Arthur Upham Pope, vol. III, pp. 2466- 2529, vol. VI, pls. 1236. London and New York, 1939.

Kuhnel, Ernst. "Die Metallarbiten auf der mohammedanischen Ausstellung in Munchen 1910," Kunst und Kunsthandwerk, vol. XIII (1910), pp. 504-512.

-"Zwei Mosulbronzen und ihr Meister," Jahrbuch der preuszischen Kunsisammlsngen, vol. LX (1939), pp. 1-20

Martin, F.R. Altere Kupfurarbeiten aus dem Orien. Stockholm, 1902.

Migeon, Gaston. "Les Cuivres arabes: Le Vase Barberberini au Louvre," and "Le 'Bapis lere de Saint Louis' au Louvre," Gaza te des beaux- arts, vol. XXII (1899), pp. 462- 474, vol. XXIII (1900), pp. 119- 131.

Sarre, Friedrich. "Ein orientalisches Metallbecken des XIII Jahrhundertsim Koniglichen Museum fur Volkerkunde zu Berlin," Jahrbuch der koniglich preuszischen Kun sam- mlungn, vol. XXV (1904), pp. 49-71.

-Bronzeplastik in Vogelform: ein sasanidisch-fruhislamisches Rauchergefasz," Fahrbuch der Preu-zischen Kun sammlungen, vol. LI (1930), pp. 159- 164.

-"Die Bronzekanne des Kalifen Marwan II im Arabischen Museum in Kairo," Ars Islamica, vol. I (1934), pp. 10- 15.

Sarre, Fiedrich, and Berchem, Max van. "Das Metallbecken des Atabeks Lulu von Mosrl…," Munchner Jahrbuch der bildenden Kuns, 1907, pp. 18- 37.

Veseloviski, N.I. A Bronze Cauldron from Herat Daied A.H. 559 (Bobrinski Collection)

(Materials on Russian Archaeology…, no. 33). St. Petersburg, 1910. (In Russian.)

Wiet, Gadton. Obje sen cuivre (Catalogue general du Caire). Cairo, 1932.

الخزف

Abel, Armand. Gaibi et les grands jaienciers egyptiens d'epoque mamlouke… (Publications du Musee Arabe du Caire), Cairo 1930.

Bahgat Bey, Aly, and Massoul, Felix. La Ceramique musulmane de l'Egypte (Publications du Musee Arabe du Caire). Cairo, 1930.

Crane, Mary E. A Fourteenth- Century Mihrab from Isfahan," (1940), pp. 96- 100.

Dimand, M.S. A dated Persian Jug from Sultanabad," The Burlington Magazine, vol. XLIV (1924), pp. 246-251.

-Loan Exhibition of Ceramic Art of the Near East (The Metropolitan Museum of Art).New York, 1931.

-Islamic Pottery of the Near East…(The Metropolitan Museum of Art). New York, 1941.

Ettinghausen, Richard. "Evidence for the Identification of Kashan Pottery," Ars Islamics, vol. III (1936), pp. 44-75.

-"The Ceramic Art in Islamic Times: Dated Faience, "A survey of Persian Art…, edited by Arthur Upham Pope, vol. II, pp. 166- 71696, vol. V, pls. 555- 811. London and New York, 1938, 1939

Frothingham, Alice Wilson. Catalogue of Hispano-Moresque Pottery in the collection of the Hispanic Society of America. New York, 1936.

Godard, Yedda A. "Pieces dates de ceramique de Kashan a décor Lustre," Athar- E-Iran, vol. II (1937), pp. 309-337.

Hobson, R.L.A Guide to the Islamic Pottery of the Near East East (British Museum). London 1932.

-"The Ceramic Art in Islamic Times: Techniques,' A Survey of Persian Art... Edited by Arthur Upham Pope, vol. II, PP. 1697- 1702, vol. V, 555- 811. London and New York, 1938, 1939.

Kelekian, Dikran K. The Kelekian Collection of Persian and Analogeus Potteries... Paris, 1910.

Koechin, Raymond. Les Ceramiques musulmans de suse au Muse du Louvre. Paris,1928.

-L'Art de l' Islam: La Ceramique (Muse des Arts Decoratifs, Documents d'art vol. I). Paris, n.d.

Kuhnel, Ernst. "Datierte persische Fayencen," Fahrbuch der asiatischen (1924), pp. 42- 52.

-"Dated Persian Lustred Pottery," Eastern Art, vol. III (1931), pp. 221- 236.

Lane, Arthur: A Guide to the Collection of Tiles (Victoria and Albert Museum, Department of Ceramies). London, 1939.

-"The So-called' Kubachi' Wares of Persia," The Burlington Magazine, vol. LXXV (1939), PP. 156-162.

Marcais, Georges. Les Poteries et Faiences de la des Beni Hammad (XLe. Siècle)... Constantine, 1913.

-Les Faiences a reflets metalliques de la grande mosque de Kairouan. Paris, 1928.

Migeon, Gaston, "Nouvelles Decouvertes sur la ceramique de Damas," Revue de l'art ancient et modern, vol. XLIV (1923), PP. 383- 386.

Migeon, Gaston, and Sakisian, Amenag. "Les Faiences d'Asie- Mineure du XIIIe.au XVIe. Siècle, "Revue de l'art ancient et modern, vol. XLIII (1923), pp. 241- 252 and 353- 364.

-"Les Faiences d' Asie- Mineure du XVe, au XVIIIe. Siècle," ibid., vol. XLIV (1923), pp. 125- 141.

Olmer, Pierre. Les Filters de gargoulettes (Catalogue general du Musee Arabe du Caire).Cairo, 1932.

Pezard, Maurice. La ceramique archaique de l' Islam et ses origins. 2 vols. Paris, 1920.

Pope. Arthur Upham. "The Ceramic Art in Islamic Times: The History," A Survey of Persian Art.., edited by Arthur Upham Pope, vol. II, pp. 1446- 1666, vol. v, pls. 555- 811. London and New York, 1938, 1939.

Raymund, Alexander. Altturkische Keramik in Yleinasien und Konstantinopel. Munich, 1922.

Riefstahl, Rudolf M. "Early Turkish Tile Revetments in Edirne," Ars Islamica, vol. IV (1937), pp. 249- 281.

Ritter, H.; Ruska, J.; F.; and Winderlich, R. Orientalische Steinbucher und perissche Fayencetechnik (Istanbuler Mitteilungen, no. 3). Istanbul, 1935.

Riviere, Henri La Ceramique dans l'art musulman… 2 vols. Paris, 1913.

Sarre, Friedrich. "Die spanisch- maurischen Lusterfayencen des Mittelaters und ihreHerstellung in Malaga," Fahrbuch der Koniglich preussischen Kunstsammlungen, vol. XXIV (1903), PP. 103- 130.

-"Islamische Tongefasze aus Mesopolamien," ibid., vol. XXVI (1905), pp. 69- 88.

-Die Keramik don Samarra (Die Ausgrabungen von Samarra, vol. II). Berlin, 1925.

Sarre, Friedrich, and Kuhnel, Ernst. "Zwei persische Gebetnischen aus Lustrierten Fliesen," Berliner Museen: Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen, vol. XLIX (1928), pp. 126- 131.

Wallis, Henry. Persian Ceramic Art…, The Thirteenth Century Lustred Lases (The Godman Collection). London, 1891.

Dimand, Ms. "A Syrian Glass Bpttle of tw XIV Centurey," Bulletin of the Meropolsian Museum of Art, Vol. XXXI (1936), pp. r05-108.

Kulmcl, Erml. “Friihislnmischc Glucr mit aufgclogtcm Dckor," Amilidw Bm'chta aw

dm Kmiglichm le-mmdwm, vol. XXXV (mtg-19:4), pp. 11-16.

Lamm, Carl Johan. Du: Glas- m Smam (Die Augrabungen von Sumatra, vol. IV).

Berlin, 1998.

Millalalkrlicht Glam und Shiawhm'flarbmm w dam .Nalml om. 2 vols. Berlin, 1929,

xgso.

Glassfrom Iran in {In Nalional Mama’s, Stockholm. London]1935].

“Glass and Hard Stone Vowels,” A SIM qumian Art ..., edited by Arthur Upham

Pepe, vol. III, pp. 2599-2606, vol. VI, pls. 1438-1459. London and New York, 1939.

Longhurst, M.H. “Some Gryntals of the Folimid Period,” 77a Burlington Magazine,

vol. XLVIII (1926), pp. 149-155

Schmidt, Robert. “ch Hedwigxglaser und die vermdten fatimidischon Glamnd

Kristallschniltarbeitcn,”]akrbwh daSc/duirchm Mm, n.s. vol. VI (19m), pp. 53-78.

Schmoranz, Gustav. Altorimlalisdu Glas-Gqfam Vienna, 1898.

Wict, Gaston, Lamp“ at bouhz‘llcs on um lmailll (Catalogue general du Muse: Arabe du Cairo).

المنسوجات

[Ashton, Leigh]. Brief Guide to the Persian Embroidm’c: (Victoria and Albert Museum. Department of Textiles). London, 1937.

Breck, Joseph. “Four Seventeenth-Century Pintados,”Metropolitan Museum Studies, vol. I (1998-1909). pp. 3-15.

Dimnd, MLS. "Persian Velvet: of the Sixteenth Century,” Bulletin of The Metropoliatan Museum of Art, vol. XXII (1937), pp. 108-111.

"A Persian Velvet Carpet." ibii, vol. XXII (1927). pp. 247-251.

"Coptic and Egypto-Arabio Textila," ibid., vol. XXVI (1931), pp. 89-91.

"A Recent Gift of Egypto-Arabic Textiles," ibid., vol. XXVII (1932), pp. 92-96.

Falkc, Otto van. Kamtgmhichtc def Seidcnuxbmi. 2 vols. Berlin, 1913.

Kendrick. A.F. Catalogm QfMukamadan Textiles: qftlw Medieval Pm (Victoria and Albert Museum, Department of Textiles). London Kendrick, A.F., and Arnold, T W: "Persian Stuffs with Figure Subjects," The Burlington Magazine, vol XXXVII (1920), pp 237-244.

Kuhnol, Ernst Islamische Stmfir aw agyptischm Grabem in der islamischen Kunstabteilung and-in def Stqfl'fammlmg dds Schlosmmum Berlin, 1927

Lamm, Carl Johan Cotton in Mediaeval Twila: of the Near East. Paris, 1937.

Martin, F.R. Figural: perm/w Stqflb am dam zeitraum 1550-1650. Stockholm, 1899.

Die penis-chm Prachtstqfi im Schlosse Rosenberg in Kopadxagm. Stockholm, 1901, Pfistcr, Rudolf. “Materiaux pour servir an classcment dos textiles égypticns postéricurs a la conquéte arabe,” Revue dc: arts zm'afiques (Annales du Muséc Guimet), vol. X

(1936). Pp. I-I6.

- Les Tailes imprime'es dc Fostat at Z’H'mdaustan. Paris, 1938.

Reath, Nancy Andrews, and Sachs, Eleanor B. Persian Textiles and Their Technique from the Sixth to the Eighteenth Centuries, Including a System for General Textile Classification.

New Haven, 1997.

Schmidt, J. Heinrich. ‘Tersischc Scidenstofi'e dcr Seldjukenzcit,” Ar: Islamiaa, vol. II 1935), pp- 84-91.

-“Persische Stofi'e mit Signaturcn von Ghiyas,“ j‘ahrbudt def kumthistorischen Sam- mlungen in Winn, vol. VII (1935), pp. 219-227.

Victoria and Albert Museum, Department of Textiles. Brief Guide to the Turkish Woven Fabrics. 2nd edition. London, 1931.

- Brief Guide to the Persian Woven Fabrics. London, 1937.

Wace. A.J.B. "The Dating of Turkish. Velvets," The Burlington Magazine, vol. LXIV

(1934). pp- 164-170.

- Meditofrnntan and Near Eastern Embroideriesfrom the Collection q] Mrs. EH. Cook. 2 vols.London, 1935.

[Wiet, Gaston]. Exposition dc: tapimries at tin-m du Mum Arab: du Cairo (do VIIa. au XVIIc.

sink), Pirioda musulmam (Musée des Gobelins). Paris [1935].

"Tissue et tapisseries du Musée Arabe du Gaire," Syria, vol. XVI (1935), pp. 278-290.

الأبسطة

Bode, Wilhelm. Antique Rugs from the Near East. 3rd revised edition, with contributions by 'Ernst Kuhnel. New York, 1922.

Bogolubov, A. Tupi: do l'Arie cantrale St. Petersburg, 1908.

Brock, Joseph, and Morris, Frances. The jams F. Ballard Collection of Oriental Rugs (The

Metropolitan Museum of Art). New York, 1923.

Dilley, Arthur Urbane. Oriental Rage and Carpets New York and Landau, 1931.

Dimand, M.S. “Medallion Carpets," The Art Bulletin, vol. VI (1994), pp. 82-84.

- Loan Exhibition of Persian Rugs of the So-cailed Polish Type (The Metropolitan Museum of Art). New York, 1930.

- A. Guide to an Exhibition Qf Oriental Rugs and Textiles (The Metropolitan Museum of Art). New York, 1935.

- "A Persian Garden Carpet in the Jaipur Museum," Arr Islamic-a, vol. VII (1940), pp- 93-96.

Erdmann, Kurt. “Orientalische Ticrteppiche auf Bildern des XIV. und XV. Jahrhunderm," Jahrbuch tier prawzisclwn Kunstsammlungcn, vol. I (1929), pp. 261-298.

- “Later Caucasian Dragon Carpets,” Apollo, vol. XXII (1935), pp. 21-25.

-“KairenerTeppiche,IzEuropaischeundislamische Queilendes15-10. Jahrhunderts,” and “II : Mamluken-

und Osmanenteppiche," Ars Islamic-a, vol. V (1938), pp. 179-1106, vol. VII (1940), pp. 55-81.

Grote-Hasenbalg, Werner. Der Orienmppich .- seine Gmlzickta and seine Kultur. 3 vols.Berlin, 1922.

Hendley, T.H. Avian Karpets .‘ XVI and XVII. Gentmy Darignrfrom the 3111'er Palms London, 1905.

Jacoby, Heinrich. “Materials Used in the Making 01: Carpets,” A Survey ofParsz'an Art..., edited by Arthur Upham Pape, vol. III, pp. 2456-2465, vol. VI, pls. 1107-1275. London and New York, 1939.

[Kendrick, A.F.). Guide to the Collection of Earp“; (Victoria and Albert Museum, Depar- tment of Textiles). 9rd edition, revised by C.E.G. Tattersall. London, 1931.

Kendrick, A.F., and Tattcrsall, G.E.G. Fine Carpets in the Victoria and Albert Museum London, 1924

Lamm, CarlJohan. “The Marby Rug and Some Fragments of Carpets Found in Egypt,”Swans/ta Orianlsalbkapm Ans-bole, 1937, pp. 51-130.

Martin, F.R. A [firm qf Oriental Kat-pat: before 1800. Vienna, 1908.

Neugebauer, R. , and Troll, Siegfried. Hardback def orientalischm anpiah/cunde. Leipzig,1930.

Pope, Arthur Upham. "The Myth of the Armenian Dragon Carpets," Jahrbuch def asidtisclwn Kym, vol. II (1925), pp. 147-159.

- "Un Tappeto persiano dcl 1501 ac Museo Poldi-Pezzoli," Dcdalo, vol. VIII (192 7), pp. 82-108.

- "The Art of Carpet Making, A : History," and "G : The Technique of Persian Carpet Weaving," A Survey qf' Persian Art", edited by Arthur Upham Pope, vol. III, pp. 2257-2430, pp. 2437-2455, vol. VI, pls. 1 107-1275. London and New York,1939.

Rief'atahl, Rudolf M. "Primitive Rugs of the 'Konya' Type in the Mosque of Beyshehir," The Art Bulletin, vol. XIII (1931), pp. 177-220.

Sakisian, Arménag. "Les Tapis it dragons et leur origlne arménienne," Syria, vol. IX (1928), pp. 238-256.

- "Les Tapis arméniens du XVe. au XIXe. siecle," La Revue dc l'art mien at randoms,vol. LXIV 1933), pp. 21-36.

Sarre, Friedrich. “Mittelalterliche Kntlpfieppiche kleinasiatischer und apanischer Herkunft‘” Kumt and Kansthandwcrk‘ vol. X (1907), pp. 503-526.

- “Die agyptischen Teppichc," Jahrbmh def Mirdwn Kraut, vol. I (1924), pp. 19-23.

Sarre, Friedrich, and Falkenberg, Th. “Ein frfihes Knflpfieppich-Fragment an Chinesisch-Turkistan,” Berliner Mwm .' Ben‘s/m an: den prnuzfiehm Kmnmndmgm, vol. XLII (1921), pp. 110-114.

Sarre, Friedrich, and Trenkwald, Hermann. Old Oriental Carpets, translated by A.F. Kendrick. 2 vols. Vienna and London, 1926-1929.

Schmutzler, Emil. Altorientalischc Tepfichs in Sicbmburgcn. Leipzig, 1933.

Tatternall,C.E.G Notes on Carpat-K'notting and Weaving (Victoria and Albert Museum, Department of Textiles). And edition. London, 1927.

- The Carpet of Persia.. London, 1931.

- The Carpet of Persia .. London, 1931.

Thomson, William George. “Hispano-Moresque Carpets,” The Burlington Magazine, vol. XVIII (1910), pp. 100-111.

Troll, Siegfried. "Damaskus-Teppiche," Ars Islamim, vol. IV (1937), pp. 201-231.

Van de Put, Albert. "Some Fifteenth-Century Spanish Carpets," 77m Bwlington Magazine, vol. XIX (1911), pp. 344-350, vol. XLV (1924), pp. 119-120.

(هذه المراجع هي التي أوردها المؤلف في ختام النسخة الإنجليزية)

الطبعة الثانية، نيويورك سنة ١٩٤٤

تقويم تاريخي بأسماء بعض الخلفاء والحكام في أنحاء العالم الإسلامي

عصر الخلفاء

السنة الميلادية	
٦٣٢- ٦٦١	الخلفاء الراشدون.
	أبو بكر (٦٣٢- ٦٣٤)، وكانت العاصمة (المدينة).
	عمر (٦٣٤- ٦٤٤)، فتحت سوريا والعراق وإيران ومصر.
	عثمان (٦٤٤- ٦٥٦).
	علي (٦٥٦- ٦٦١)، وكانت العاصمة (الكوفة).
٦٦١- ٧٤٩	الخلفاء الأمويون.
	معاوية الأول (٦٦١- ٦٨٠)، وكانت العاصمة (دمشق).
	يزيد الأول (٦٨٠- ٦٨٣).
	مروان الثاني (٧٤٤- ٧٤٩)
٧٤٩- ١٢٥٨	الخلفاء العباسيون
	المنصور (٧٥٤- ٧٧٥)، تأسست (بغداد) العاصمة سنة ٧٦٢
	هارون الرشيد (٧٨٦- ٨٠٩)، تأسست مدينة الرقة، ٣٤١
	المقر الثاني للخليفة سنه ٧٩٥.
	المعتصم (٨٣٣- ٨٤١)، انتقال العاصمة من بغداد إلى سامرا التي أنشئت سنة ٨٣٦.

المتوكل (٨٤٧- ٨٦١)، انتقلت العاصمة بعض الوقت إلى دمشق سنة ٨٥٨.

المعتمد (٨٧٠- ٨٩٢)، هجرت سامرا سنة ٨٩٢، وانتقل مقر الخلافة إلى بغداد في تلك السنة.

المعتضد (٨٩٢- ٩٠٢)

المستعصم (١٢٤٢- ١٢٥٨)، نهاية الخلافة العباسية وسقوط بغداد في يد هولاكو.

إسبانيا

٧١٠- ٧١٣ الفتح العربي لإسبانيا.

٧١٣- ٧٥٦ ولاة الأندلس من قبل خلفاء بنى أمية.

٧٥٦- ١٠٣١ الخلافة الأموية في قرطبة

عبد الرحمن الثالث (٩١٢- ٩٦١)، وقد اتخذ لنفسه لقب الخليفة سنة ٩٢٩.

الحكم الثاني (٩٦١- ٩٧٦).

هشام الثاني (٩٧٦- ١٠٠٩).

١٠١٠- ١٠٩١ الأسرات الصغيرة الحاكمة (ملوك الطوائف): في مالقة والجزيرة وإشبيلية وغرناطة وقرطبة وطليطلة وبلنسية وسرقسطة

١٠٥٦- ١١٤٨ المرابطون (أسر البربر حكام مراكش والجزائر)

١١٣٠- ١٢٦٩ الموحدون في شمال إفريقية.

١٢٣٢- ١٤٩٢ بنو نصر في جيان وغرناطة، (استيلاء فردناندو وإيزابلا ملكا قشتالة على غرناطة سنة ١٤٩٢).

صقلية

٨٢٧- ٩٠٢ فتح صقلية على يد أسرة الأغالبة في تونس.

٩٠٩- ١٠٧١ الدولة الفاطمية في مصر والشام، (غزو ملوك النورمان لصقلية سنة ١٠٧١)

شمال إفريقية

٦٦٩- ٨٠٠ تعيين ولاء شمال إفريقية من قبل الخلفاء

٧٨٩- ٩٨٥ الأدارسة في مراكش

٨٠٠- ٩٠٩ الأغالبة في تونس

٩٠٩- ٩٧٢ الفاطميون، (وعاصمتهم المهدية)

٩٧٢- ١١٤٨ بنو زيري في تونس، (وعاصمتهم القروان).

١٠٠٧- ١١٥٢ بنو حماد في الجزائر، (وعاصمتهم قلعة بني حماد)

١٠٥٦- ١١٤٧ المرابطون في مراكش والجزائر والأندلس.

١١٣٠- ١٢٦٩ الموحدون

١٢٢٨- ١٥٣٤ بنو حفص في تونس

مصر

٦٤١	فتح العرب لمصر
٦٦١- ٨٦٨	تعيين الولاة من قبل خلفاء الأمويين والعباسيين.
٨٦٨- ٩٠٤	الطولونيون، (وعاصمتهم القطائع قرب الفسطاط).
٩٣٥- ٩٦٩	الإخشيديون.
٩٦٩- ١١٧١	الفاطميون، (تأسيس القاهرة، عاصمتهم الجديدة عام ٩٦٩).
	الحاكم بأمر الله (٩٩٦- ١٠٢١).
	المستنصر (١٠٣٦- ١٠٩٤).
١١٦٩- ١٢٥٠	الأيوبيون.
	السلطان الناصر صلاح الدين (١١٦٩- ١١٩٣).
	أبو بكر الثاني (١٢٣٨- ١٢٤٠).
١٢٥٠- ١٥١٦	سلاطين المماليك
	المماليك البحرية (١٢٥٠-١٣٩٠).
	المنصور قلاوون (١٢٧٠- ١٢٩٠).
	والناصر محمد بن قلاوون (١٢٩٣- ١٣٤٠)
	والسلطان حسن (١٣٤٧- ١٣٦٠).
	المماليك البرجية (١٣٨٢- ١٥١٦).
	ومنهم قايتباى (١٤٦٨- ١٤٩٦).
١٥١٦- ١٨٠٥	سلاطين آل عثمان الأتراك.

سوريا

٦٣٥- ٦٣٨ الفتح العربى لبلاد الشام.

٦٦١- ٧٤٩ الأمويون، (وعاصمتهم دمشق)

٧٤٩- ٨٧٧ العباسيون

٨٧٧- ١٠٧٦ الطولونيون والفاطميون حكام مصر

١٠٧٦-١١٧٦ السلاجقة والأتابكة

١١٧٦- ١٢٧١ الأيوبيون

الملك الناصر يوسف (١٢٣٦- ١٢٦٠).

١٢٧١- ١٥١٦ سلاطين مصر المماليك، (الحرب ضد الصليبين والمغول).

١٥١٦- ١٩١٨ سلاطين آل عثمان.

العراق

٦٣٣ الفتح العربي لبلاد العراق.

٦٦١- ٧٤٩ الأمويون.

٧٤٩- ٩٤٥ العباسيون.

١٠٥٥- ١٢٦٢ السلاجقة والأتابكة، (استيلاء طغرل بك على بغداد عام ١٠٥٥).

أسرة زنكي، أتابكة العراق وسوريا (١١٢٧- ١٢٦٢).

بدر الدين لؤلؤ (١٢٣٣- ١٢٥٩)

الأرتقيون، أتابكة ديار بكر (١١٠١- ١٢٣١).

ومنهم فرع في كيفا وماردين.

١٢٥٦- ١٣٣٦ إيلخانات فارس (الأسرة المغولية التي أسسها هولاكو).

هولاكو (١٢٥٦- ١٢٦٥)، وكان على يده تخريب بغداد وانتهاء الخلافة الإسلامية سنة ١٢٥٨.

١٣٣٦- ١٥٠٢ الجلائريون والتركمان في أذربيجان

أحمد الجلائري (١٣٨٢- ١٤١٠).

١٦٣٨- ١٩١٨ سلاطين آل عثمان.

اليمن

٦٣٢- ٨٢٠ الولاة المعينون من قبل الخلفاء

١١٧٣- ١٢٢٨ الأيوبيون سلاطين مصر والشام.

١٢٢٩- ١٤٥٤ بنو رسول

١٤٤٦- ١٥١٦ بنو طاهر.

إيران وما وراء النهر

٦٣٨- ٦٤٠ فتح العرب لبلاد خورستان وتستر، (انتهت الأسرة الساسانية بعد هزيمتها في موقعة نهاوند سنة ٦٤٢)

٦٦١- ٨١٩ ولاة إيران من قبل الأمويين والعباسيين.

٨١٩- ١٠٥٥ الأسرات الإيرانية

السامانيون فيما وراء النهر وايران (٨١٩- ١٠٠٤).

بنو طاهر في خراسان (٨٢٠- ٨٧٤).

العلويون في طبرستان أو مازندان (٨٦٤- ١٠٣٢).

البويهيون في جنوب إيران والعراق (٩٣٢- ١٠٥٥).

١٠٣٧- ١١٩٤ السلاجقة.

السلاجقة العظام، وعاصمتهم أصفهان (١٠٣٧- ١١٥٧).

طغرل بك (١٠٣٧- ١٠٦٣).

سلاجقة كرمان (١٠٤١- ١١٨٧).

١٠٧٧- ١٢٣١ ملوك خوارزم (خيوه).

١٢٠٦- ١٢٥١ الخانات العظام.

جنكيز خان (١٢٠٦ـ ١٢٢٧).

١٢٥٦- ١٣٥٣ إيلخانات إيران، (مقرهم الصيفي في تبريز).

هولاكو (١٢٥٦- ١٢٦٥).

أحمد خان (١٢٨٢- ١٢٨٤)، وقد اعتنق الإسلام عام ١٢٨٢.

١٣١٤- ١٣٩٣ بنو المظفر ببلاد فارس وكرمان وكردستان.

١٣٧٠- ١٥٠٠ التيموريون

تيمور (١٣٧٠- ١٤٠٤)، وكانت العاصمة (سمرقند)

شاه رخ (١٤٠٤- ١٤٤٧)، وكانت العاصمة (هراة)

١٣٧٨- ١٤٦٩ قرة قيونلو أو أسرة الشاة السوداء التركمانية في أذربيجان وأرمينيا

جهان شاه (١٤٣٧- ١٤٧٦)، وكانت (تبريز) العاصمة

١٣٧٨- ١٥٠٢ آق قيونلو أو أسرة الشاة البيضاء التركمانية في أذربيجان.

١٤٢٨- ١٥٩٩ الشيبانيون، سلاطين الأوزبك فيما وراء النهر.

١٥٠٢- ١٧٣٦ الصفويون.

الشاه إسماعيل الأول (١٥٠٢- ١٥٢٤)، العاصمة

(تبريز) استولى على هراة سنة ١٥١٠، حارب الأتراك في معركة تشلدران سنة ١٥١٤.

الشاه طهماسب الأول (١٥٢٤- ١٥٧٦)، نقل العاصمة إلى قزوين عام ١٥٤٩.

الشاه صفي (١٦٢٨- ١٦٤٢).

الشاه عباس الثاني (١٦٤٢- ١٦٦٦).

تركيا وآسيا الصغرى

١٠٧٧- ١٣٢٧ سلاجقة الروم. العاصمة (قونية).

١٣٠٠- ١٣٢٤ سلاطين آل عثمان.

عثمان (١٢٩٩- ١٣٢٦).

أورخان (١٣٢٦- ١٣٦٠). وكانت العاصمة (بروسة).

مراد الأول (١٣٦٠- ١٣٨٩)، انتقلت العاصمة إلى (أدرنة).

بايزيد الأول (١٣٨٩- ١٤٠٣).

محمد الأول (١٤٠٣- ١٤٢١).

محمد الثاني (١٤٥١- ١٤٨١)، الاستيلاء على القسطنطينية، وانتقال العاصمة اليها.

بايزيد الثاني (١٤٨١- ١٥١٢).

سليم الأول (١٥١٢- ١٥٢٠).

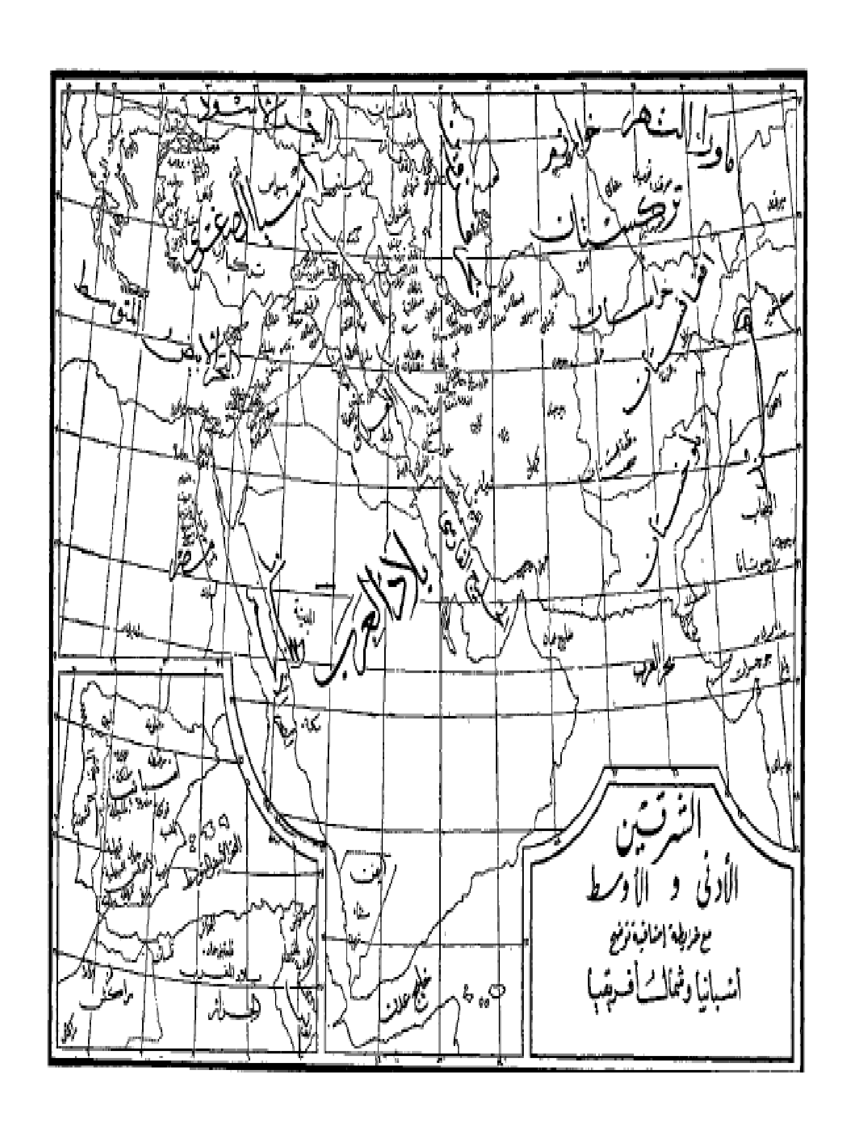
سليمان الأول (١٥٢٠- ١٥٦٦).

مراد الرابع (١٦٢٣- ١٦٤٠).

الهند وأفغانستان

٧١١ فتح العرب لبلاد السند.

٩٦٢- ١١٨٦ الغزنويون.


الشرقين
الأدنى و الأوسط
مع خريطة إضافية
أسبانيا وشمال أفريقيا
بلاد العرب
تركستان
خراسان
ما وراء النهر
خوارزم
بحر العرب
مصر

الفهرس

الفصل الرابع

الفصل الخامس

الفصل السادس

الفصل السابع

الفصل الثامن

الفصل التاسع

الفصل العاشر

الفصل الحادي عشر

الفصل الثاني عشر

الفصل الثالث عشر